This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

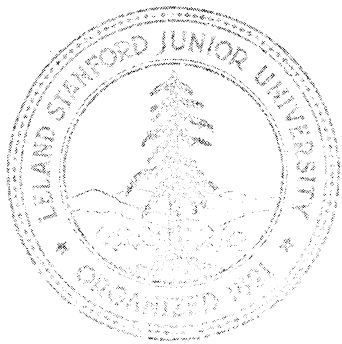
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

Geſchichte

des

muſikaliſchen Dramas

in Frankreich

während der Revolution bis zum Directorium

(1787 bis 1795)

in künſtleriſcher, ſittlicher und politiſcher Beziehung

von

Dr. Max Dietz.

Erſte Auflage.

Wien,

Verlag von Groſcher & Blaha,

I. Weihburggaſſe 7.

Leipzig, Friedrich Hofmeiſter.

1885.

ML1727.3
D56

Alle Rechte, besonders das der Uebersetzung, vorbehalten.

Vorrede.

Eine Geschichte des Musikdramas während der Zeit des großen Revolutionssturmes hat der musikalischen Literatur bis heute gefehlt. Es giebt Niemanden, der es versucht hätte, ein ausführliches Werk über diesen Gegenstand zu schreiben. Und mit gutem Grunde. Eigene Erfahrungen haben mich belehrt, was für bedeutende Schwierigkeiten sich einem solchen Unterfangen entgegenstellen. Die Einsicht, daß die Hülfsquellen, welche in Wien existiren, bei weitem nicht ausreichend waren, um der mir gesetzten Aufgabe entsprechen zu können, trieb mich schon früh in die Fremde. Mit Empfehlungen des hohen k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht begab ich mich nach Paris, wo ich in den dortigen ersten Bibliotheken, vor

allem in der Bibliothèque Nationale, in der Bibliothèque du Conservatoire und in den wichtigen Archives de l'Opéra alles Einschlägige durchforschte. Hier war es vornehmlich meine Aufgabe, hunderte von zeitgenössischen Kunstdenkmälern eingehend zu prüfen, bedeutende nie gedruckte Werke der Opernliteratur in den Originalmanuscripten einzusehen, von den Journalen jener Zeit über zwanzig Jahrgänge in ihrer täglichen Aufeinanderfolge zu bewältigen, um die genauen Daten der Aufführungen sicherzustellen, endlich Materialien zur Sittengeschichte des geschilderten Zeitraumes zu sammeln. Dabei gelangte ich bald zur Ueberzeugung, daß es nicht möglich sei, wie ursprünglich in meiner Absicht lag, eine weit größere Periode in meinem Werke zu umfassen, daß vielmehr — beim Mangel eines Vorläufers, auf dessen Schultern Andere geschwind nach dem leicht verdienten Lorbeer greifen — die angestrengte Thätigkeit eines großen Lebensabschnittes dazu erforderlich wäre, auch den engeren Rahmen, wie ich ihn mir nunmehr gesteckt, in der Weise auszufüllen, wie es meinem Geiste von jeher vorgeschwebt.

Die Ziele, welche ich bei Abfassung dieses

Werkes angestrebt habe, sind nicht minder neu, als die Wahl des Stoffes eigenartig und die Behandlung des Gegenstandes eine von anderen Darstellungen abweichende ist. Es schien mir nehmlich hier ganz unstatthaft, zünftig Musikhistorie zu treiben, die Tonkunst wie das abgelöste Stück einer Statue für sich zu betrachten und so zu analysiren. Es war vielmehr mein Bestreben, eine zusammenhängende Geschichte des musikalischen Dramas dieser Epoche zu schreiben, ohne dabei außer Acht zu lassen, von jener fiebergeschüttelten Zeit ein möglichst getreues Spiegelbild miteinzufügen und die Wechselwirkung zu veranschaulichen, die zwischen der musikalischen Production und der Stimmung des Volkes in den jeweiligen Phasen dieses großen Revolutionsdramas obwaltete. Es galt ebenso den Einfluß des politischen Geistes, der revolutionären Ideen auf die Opernentwicklung an der Hand der Ereignisse zu verfolgen, wie das allmälige Emporkeimen der Revolutionsmusik aus ziemlich langsamen, unscheinbaren Anfängen zu immer höherem Wachsthum nachzuweisen. Die musikalische Bühne ward so unter dreierlei Gesichtspunkten in's Auge gefaßt, erstlich als Kunstinstitut, ferner

als Eklaireur der politischen Meinungen des Volkes oder Propagandist der Stimmungen des Augenblicks, endlich als Arena des Parteikampfes, der hier zuweilen in heller Erbitterung austobte. Alle diese Aufgaben habe ich in Eins verflochten; eine besondere Klarheit in der Gruppirung des Stoffes und Uebersichtlichkeit im Aufbau des Ganzen war hiedurch dringend geboten. Nur bei der Schilderung der Schreckenszeit habe ich mich auf die Darstellung der Entwicklung des Musikdramas beschränkt, ohne wegen der überreichen Stoffmenge auch auf die politischen Tendenzstücke Rücksicht zu nehmen, was einer späteren Arbeit vorbehalten bleibt.

Auf Polemik gegen widersprechende Ansichten habe ich beinahe durchwegs verzichtet, da es keineswegs in meiner Absicht lag, einen dickleibigen Folianten zu Stande zu bringen. Ich habe mich begnügt, einfach die Wahrheit zu sagen; die Divergenz des hier Gebotenen gegenüber vielen verbreiteten Irrthümern zu berechnen, überlasse ich dem freundlichen Nachdenken des Lesers.

Was die musikalischen Kunstwerke selbst betrifft, habe ich sie von dem zwiefachen Gesichts-

punkte ihrer Wirkung auf ihre Zeit, ihrer (hiſtoriſchen) Stellung in der damaligen Production und ihres (abſoluten) bleibenden Werthes, gleichſam sub specie aeterni betrachtet. Auch habe ich ſcharf darauf geachtet, „die Schafe von den Böcken zu ſondern", d. h. eine markante Grenzlinie zwiſchen den großen Künſtlern gezogen, die Dauerndes geleiſtet, und den kleineren, die eben nur den Bedürfniſſen ihrer Zeit entſprochen haben. Ich habe ferner nicht ein einziges Stück citirt, das ich, falls ich es nicht ſelbſt beſitze, nicht genau kenne und mir des Oefteren zu Gehör gebracht habe.

Zum Schluß drängt es mich, den geehrten Herren Vorſtänden der Wiener Hofbibliothek und Pariſer Bibliothèque Nationale, der Geſellſchaft der Muſikfreunde zu Wien und ihrem verdienten Archivar, ferner den Herren Ambroiſe Thomas, Director des Pariſer Conſervatoriums, Charles Nuitter, Théodore de Lajarte und insbeſonders meinem Freunde, dem verehrungswürdigen Béarner Octave Fouque, den leider ein ſo früher Tod abberufen, meinen wärmſten Dank auszuſprechen. All die Genannten haben in liberalſter Weiſe mir wichtige Materialien zugänglich gemacht und mir es

dadurch ermöglicht, mein Werk so, wie es vorliegt, der Oeffentlichkeit zu übergeben.

Möge es mir gelungen sein in historisch treuer Darstellung die Schatten, welche eine unsäglich großartige Epoche musikalischen Schaffens mit dichtem Schleier verdeckten, zerstreut und dem Leser ein Stück ungeahnter Herrlichkeit classischer Kunst enthüllt zu haben. Dies Buch wird dann nicht umsonst geschrieben sein.

Wien, im Juni 1885.

Dr. Max Dietz.

Inhalt.

		Seite
Einleitung	. . . . .	1
1. Capitel:	Die Große Oper vom Tode Sacchini's bis zum Ausbruch der Revolution 1786—89	15
2. Capitel:	Die Opéra comique von Richard Löwenherz bis Euphrosine 1784—90 .	65
3. Capitel:	Die Große Oper vom Beginn der Revolution bis zum Sturze des Königthums 1789—92	129
4. Capitel:	Die kleineren Bühnen seit Méhul's Auftreten bis zum 10. August 1792 . .	183
5. Capitel:	Die Musik der Schreckenszeit 1793—94	263
Anhang	(mit Musikbeilagen)	351

Einleitung.

Gluck's Riesengeist hatte die totale Reform der Oper erdacht und vollbracht, eine Reform in capite et in membris, und so zum ersten Male das Ideal völlig verwirklicht, wonach der Kunstgeist der europäischen Musikvölker durch über anderthalb Jahrhunderte gerungen. Diese Umbildung im Organismus des Musikdramas hat Gluck — es muß dies ausdrücklich betont werden — in Frankreich, in französischer Sprache und für die Franzosen bewerkstelligt. In Paris war es, wo als erstes Wahrzeichen dieser großartigen Umwälzung auf musikdramatischem Gebiete seine Iphigénie en Aulide am 19. April* 1774 vor die Oeffentlichkeit trat. Ihr folgten jene wundersamen Schöpfungen,

* Und nicht am 2. Februar, wie oft irrig behauptet wird, und welches falsche Datum als chronologisches Gespenst in mancher Musikgeschichte spukt.

die jeder ernste Kunstfreund genau kennt: Orphée et Eurydice, Alceste, Armide, endlich Iphigénie en Tauride. Der 2. August 1774 wie der schon erwähnte 19. April desselben Jahres, der 23. April 1776, der 23. September 1777, der 18. Mai 1779, sie alle prangen als epochemachende Daten nicht blos in der Geschichte der französischen dramatischen Musik oder der Opernliteratur überhaupt, sondern vielmehr in der Kulturgeschichte der abendländischen Menschheit als Marksteine eines ungeheuren Fortschrittes.

Sollen wir hier Gluck's noch lange nicht genug gewürdigte historische Verdienste hervorheben, die bleibende künstlerische Bedeutung dieses intensiven Genies beleuchten, dessen unantastbarer und wahrlich sauer erworbener Ruhm einer der schwerwiegendsten, vollgewichtigsten ist, die es giebt; oder sollen wir etwa eine Schilderung liefern von den harten Kämpfen, die er in der Seinestadt überstanden, und den wechselnden Erfolgen, den großen Siegen, die er errungen, und kleinen Schlappen, die er mitunter davongetragen? Auf diese Punkte, die außerhalb der uns vorgezeichneten Aufgabe liegen, hier näher einzugehen, erscheint uns nicht am Platz. Wir beschränken uns darauf, zur Einführung in das vorliegende Werk eine Skizze der

Entwicklung des Pariſer muſikaliſchen Dramas während der Jahre von 1780 bis 1787 zu liefern, alſo jenes Zeitraumes, der bei der Abreiſe Gluck's aus Frankreich anhebt und bis zu ſeinem Tode ſich erſtreckt.

Gluck hatte Paris im October 1779 verlaſſen, doch ſeine zurückgebliebenen Werke bildeten den Grundſtock des Repertoires der Académie,* ja der Einfluß, den die von ihm begründete Kunſtrichtung zu üben berufen war, kam jetzt erſt zu voller Geltung. Vier Componiſten ſind da namentlich zu nennen, die auf dem Pfade fortwandelten, welchen jener ſtarke „Herzensbändiger" zuerſt ſo ruhmreich betreten.

Wie richtig Gluck's Ideen, wie vollberechtigt ſeine einſchneidende Reform der Oper war, derart, daß ſie über jeden Widerſpruch obſiegte, davon hat Niemand ein glänzenderes Zeugniß abgelegt als — ſein in den Traditionen der neapolitaniſchen Schule ergrauter Rivale. Nicolo Piccinni, dem

* Dies iſt der alte Name für das Theater der großen pariſer Oper, das 10. November 1668, laut Privilegium, vom Könige Ludwig XIV. dem Abbé Perrin ertheilt, als „Académie royale de musique" in's Leben gerufen ward, welcher Titel mit mannigfachen Aenderungen ſich bis 1870 erhielt. Wir gebrauchen im folgenden öfters den Ausdruck Académie für pariſer Große Oper.

die Umstände die Rolle eines Gegners Gluck's aufgezwungen, den man nach Paris ausgeschickt hatte, sein neuerstandenes Genie zu bekämpfen, er war der Erste, der sich ihm anschloß. Ende December 1776 in Paris angelangt hatte er durch seine erste französische Oper Roland, ein Werk, worin italienische Manieren zuweilen noch deutlich hervortreten, am 27. Januar 1778 einen großen Erfolg errungen. Die Proben dieses Werkes, dessen von Marmontel verfaßten Text Piccinni qualvoll wie ein Pensum aus der ihm fast gänzlich unbekannten französischen Prosodie stückweise in Musik gesetzt hatte, waren bekanntlich von Gluck geleitet worden. Im selben Jahre noch (Juni 1778) führte sich der nun Gefeierte in der großen Oper als echter Neapolitaner ein mit Le finte gemelle, denen etwas später la buona figlinola maritata, la sposa collerica, il vago disprezzato und namentlich seine berühmte Cecchina (7. December 1778) folgten, welche ihm neue große Triumphe eintrug, unter anderm die außerordentlich seltene Ehre des Hervorrufs bei offener Scene. Trotz einer regen äußeren Thätigkeit — er dirigirte nämlich die Aufführungen der italienischen Operntruppe, die 15 Monate hindurch in der Académie gastirte; sonderbarerweise fiel mitten in diese welsche Lustig-

keit die Aufführung von Gluck's Iphigénie en Tauride — scheint sein Geist dennoch zu reiflichem Nachdenken Muße gefunden und Vergleiche über den Werthunterschied der durch Gluck neu verjüngten eminent dramatischen französischen und der routinemäßigen italienischen Opernmusik angestellt zu haben. Sein vorurtheilsloser, klarer Blick konnte sich der Ueberzeugung nicht verschließen, auf welcher Seite das Recht stand. Eine Umwandlung in seinem Schaffen war die Frucht seines Sinnens. Es galt nun, den bisherigen sanften Styl seiner Musik kräftiger und impulsiver zu gestalten, der Befriedigung lediglich reiner Gesangsreize zu entsagen und, ohne deshalb die Melodie zu opfern (was auch Gluck nicht gethan), das rhetorisch-deklamatorische Verfahren der französischen Schule vollinhaltlich zu adoptiren, ein System, das, nebenbei bemerkt, den Stempel der Natürlichkeit, Schicklichkeit und Vernunftgemäßheit in sich trägt und wie kein zweites geeignet ist, den Anforderungen nach echt dramatischem und wahrheitsgetreuem Ausdrucke zu entsprechen. Sorgfalt der Declamation, Charakteristik der Personen und Situation ward jetzt seine Parole, die er, soweit dies ihm als neapolitanischem Meister, als Zögling der Schule Pergolese's und Jomelli's, in deren

Ausdrucksweise er sich völlig eingelebt hatte, irgend möglich war, consequent durchführte.

Kaum daß Gluck Frankreich den Rücken gekehrt hatte, ging Piccinni mit Sack und Pack in's gegnerische Lager über, warf da sein leichtes Rüstzeug ab, schnallte den schweren Panzer um, trat als Vorkämpfer des Opernideals in die Arena und befliß sich allen Ernstes mit dem Aufgebot seines ganzen Könnens im überzeugenden Ausdrucke starker Gefühle es seinem nunmehrigen Vorbilde gleich zu thun. Jetzt ward er in Wahrheit sein Mitringer um die Palme des tragischen Lorbeers und Atys (22. Februar 1780), Didon (1. December 1783) und Pénélope (9. December 1785), schöne heutzutage ungerechter Weise vergessene Partituren sind beredte Zeugen dafür, mit welchem Eifer und welchem Glücke er sich dieser hohen Aufgabe entledigte. Wer auch nur die wundervolle Arie „Ah! prends pitié de ma faiblesse“ kennt, muß bei diesen aus tiefstem Herzensgrunde flutenden Tönen gestehen, daß sie einem würdigen Nachfolger Gluck's entstammen.

Doch nur kurze Zeit konnte sich Piccinni der Alleinherrschaft freuen. Neue Ankömmlinge in der Seinestadt machten ihm den Erfolg streitig. So traten jetzt in rascher Folge der Neapolitaner Sac-

chini auf, ein Talent, dessen Melodie von höchstem Liebreiz getragen ist, der Venezianer Salieri, ein gründlicher Dramatiker, der aber im Streben nach haarscharfer Prägnanz öfters als Musiker im Rückstande geblieben ist, endlich der Deutsche Vogel, ein Mann von entschiedener Begabung, welcher von der Kunst durch einen allzufrühen Tod abberufen ward. Gehen wir auf die Betrachtung dieser bemerkenswerthen Individualitäten näher ein.

Antonio Sacchini war den Parisern Dank den Bemühungen seines Freundes Framéry, der den Gluckisten damit einen Streich spielen wollte, durch Uebersetzungen seiner Isola d'amore in's Französische (unter dem Titel la Colonie aufgeführt in der Comédie-Italienne 16. August 1775) und seiner für Mailand 1767 geschriebenen Olympia bekannt gemacht worden. Da die Aufführung der letzteren, einer tragischen Oper in der Académie Hindernissen begegnete, ward sie mit Unterdrückung der Recitative gleichfalls in der Comédie-Italienne 2. October 1777 zu Gehör gebracht. L'Olimpiade war eben daran, einen bedeutenden Erfolg zu ernten, als die weiteren Vorstellungen nach der vierten Aufführung auf das Einschreiten der Direction der großen Oper wegen Privilegiumsverletzung inhibirt wurden. Erwähnen wir der Vollständig-

keit halber, daß auch Sacchini's l'Amore soldato, der durch die vorhin erwähnte italienische Truppe 1779 zur Aufführung kam, die günstige Meinung, die man von seinen Talenten hegte, befestigte und das Verlangen der Pariser noch steigerte, einen so anmuthsvollen Componisten an die Bühne ihrer Hauptstadt zu fesseln.

Marie Antoinette interessirte sich dafür auf das lebhafteste und Sacchini, dem seine Frauen- und Prachtliebe in London manche Ungelegenheiten bereitete, acceptirte bereitwillig die günstigen Vorschläge, durch die man ihn zu gewinnen suchte. Er kam nach Paris, schrieb die Musik einiger seiner besseren italienischen ernsten Opern (Armida und il grand Cid) mit geringen Abänderungen zu den neuen ähnlichen französischen Texten um und lieferte nach dem mäßigen Erfolge dieser Erstlingsversuche auf der französischen Bühne Originalwerke in Dardanus 1784 (den Rameau bereits 1739 meisterlich vertont hatte) und später in Oedipe, der letzten Oper, die dieser Katzenfreund* zu seinen Lebzeiten vollendete. Nicht mit Unrecht hat Car-

* Sacchini selbst erklärte (nach einer Mittheilung der Allg. Musik-Zeitung Band XXIII. Nr. 21), daß er nur dann begeistert würde, wenn seine beiden Katzen ihm auf den Schultern säßen.

pani ihn „den ersten Melodisten der Welt“ genannt. Sein Oedipe à Colone, dessen ruhige Würde imponirte, genoß ein halbes Jahrhundert hindurch verdientes Ansehen und konnte lange Zeit als Muster für Compositionen im einfach edlen Style gelten.

Antonio Salieri war nicht gleich den beiden früher genannten Meistern ein Kind des Südens, sondern entstammte, was man auch aus seiner Musik deutlich heraushört, dem Norden Italiens. Sein Ruf in Paris datirt von der ersten Aufführung der fünfactigen Danaiden, 26. April 1784. Diese Oper war unter den Augen und nach den Rathschlägen Gluck's componirt worden. Um sich des Erfolges zu vergewissern, hatte Gluck in einer ebenso praktischen wie hochherzigen Weise seinen Namen für die ersten Aufführungen des Werkes hergeliehen. Auf den Theaterzetteln waren als Componisten Gluck und Salieri genannt. Vielleicht nicht zumindest diesem Umstande ist ein wichtiger Antheil an dem ungewöhnlichen Interesse zuzuschreiben, welches die Oper gleich von Anfang an erregte. Erst nach einer größeren Zahl von Vorstellungen (Jullien versichert* nach der sechsten

* s. Biographie universelle des musiciens par Fétis, supplément, t. 1er, Paris 1878, article Salieri.

Aufführung) erklärte Gluck öffentlich in einem Schreiben, welches er im Journal de Paris veröffentlichte, daß die Musik der Danaiden einzig von Salieri herrühre. Das Glück des Letzteren war nun gemacht, sein Ruf als dramatischer Tonsetzer festbegründet. So konnte er wohl leicht die Schlappe verschmerzen, die ihm später der Mißerfolg seiner Horatier (7. December 1786) beibrachte. Auf seine dritte und letzte französische Oper Tarare werden wir eingangs des ersten Capitels zu sprechen kommen.

The last but not the least dieses Künstlerkreises Johann Christoph Vogel, der zu Regensburg seine musikalische Ausbildung genossen und seit 1776 in Paris weilte, hatte fascinirt von der einzigen Wirkung der Gluck'schen Musiktragödien eine dreiactige Oper, la Toison d'or, in dessen Styl verfaßt. Lange Jahre mußte er sich bis zu ihrer Aufführung gedulden. Sie schlummerte, wie so viele Producte nicht accreditirter Componisten, beinahe ein Decennium lang im Archive der Académie und ging erst 5. September 1786 in Scene. War ihr Erfolg auch ein sehr bescheidener, so hatte sie doch die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich gelenkt, gewiß mehr, als die ziemlich unbedeutenden Leistungen, mit denen französische Compo-

nisten wie Gossec, Grétry, Dezède die erste Bühne damals versorgten.

Es könnte vielleicht als Versehen ausgelegt werden, wenn wir hier Philidor's keiner Erwähnung thun. Der berühmte Schachvirtuos hatte zwar in dieser eben behandelten Zeit Persée (1780) und Thémistocle (1786) zur Aufführung gebracht, zwei Opern, die sich aber höchst geringen Beifalls erfreuten und ihrem Werthe nach tief unter seinem Hauptwerk Ernelinde stehen, das er schon 1767, also lange noch vor Gluck's Ankunft in Frankreich componirt hatte. Wäre es sonach schon deshalb unpassend ihn hier anzuführen, da er in Paris doch mehr die Rolle eines Vorläufers als eines Nachfolgers Gluck's spielt, so verbietet auch die nähere Kenntniß seines Styles ihn dem Schöpfer des Orpheus anzureihen. Denn derselbe zeigt trotz Anwendung neuer Formen viel eher eine Hinneigung zu dem breiten, massigen Charakter der Rameau'schen Art (was namentlich aus der Behandlung der Chöre ersichtlich) als eine Anlehnung an die schlagkräftige, bündige Ausdrucksweise Gluck's.

Was den Entwicklungsgang der opéra comique betrifft, so weiß jeder mit der Geschichte der französischen Musik einigermaßen Vertraute, daß nach dem Hintritte Duni's Monsigny, Philidor und

später Grétry als tonangebende Componisten glänzten. Monsigny hatte sich 1777 nach dem Erfolge des Félix vom Theater zurückgezogen, Philidor producirte nichts Bedeutendes mehr; so war die Bahn für Grétry und seine Nachfolger frei gelassen, die indeß bald nach Ausbruch der großen Staatsumwälzung wieder Künstlern von ganz anderem Schlage den Platz räumen mußten, als es diese ersten frischen, natürlichen und liebenswürdigen Pfleger des nationalen Genre gewesen waren.

Wir haben oben der Vertreter der lyrischen Tragödie der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts gedacht. Diese ernsten gediegenen Meister, die letzten Repräsentanten einer älteren Kunst, gehören sämmtlich einer Uebergangsperiode an, sie bilden die Brücke, mittelst deren Gluck mit den musikalischen Dramatikern der Revolutionszeit zusammenhängt. Wir werden im Folgenden diese Satelliten unseres pfälzer Meisters in kurzer Frist rasch nach einander ihre künstlerische Laufbahn beenden sehen. Die Krisen der Revolution drohen, eine völlig andere, ereignißschwere Zeit bricht an. Mit ihr bemächtigt sich, tief eingreifend in den Gang der musikalischen Entwicklung eine neue kraftgestählte Künstlerschaar der lyrischen Bühne.

Hier nun in dieſer Zeitſpanne — wo einerſeits die Thätigkeit des noch unmittelbar an Gluck anſchließenden Künſtlerkreiſes ihre letzten Regungen äußert, das ancien régime ſeinen Lebensabend feiert, andererſeits die Revolution ſchon vor der Thüre ſteht, und eine jüngere Kunſtſchule an die Pforten der Theater um Einlaß pocht — iſt der Punkt, wo unſere Darſtellung den Faden an den bisher abgelaufenen Theil der Geſchichte anknüpft und ihn in dieſem Bande fortführt bis zu dem Augenblicke, da der Sturz Robespierre's Frankreich von ſeiner Blut- und Gewaltherrſchaft befreite.

I.

Die Große Oper vom Tode Sacchini's bis zum Ausbruch der Revolution 1786—89.

I.

Tarare — Évélina — Gluck† — Die beiden Démophon — Situation der Académie Royale de musique zu Beginn der Revolution.

Es war am Abend des 8. Juni 1787. Eine ungeheure Menschenmasse erfüllte dichtgedrängt die bei der Porte-Saint-Martin mündenden Boulevards. Auch in den angrenzenden Straßen stauten sich noch viele Stunden vor der gewöhnlichen Theaterzeit ganze Ströme Neugieriger, alle hoffend, Zeuge eines bedeutungsvollen Ereignisses zu werden, alle erfüllt von dem gleichen, brennenden Verlangen, ein Schauspiel zu sehen, dessen Erwartung schon seit Monaten ganz Paris in Athem hielt.

Tarare, der so viel geschmähte, verleumdete, gepriesene und verhimmelte Tarare, über den man sich die Lippen wundgeredet, sollte heute vor die

Oeffentlichkeit treten. Außergewöhnliche Maßregeln wurden ergriffen, um die Ordnung aufrecht zu erhalten. Eine Garde von vierhundert Männern hatte Mühe, dem ſtarken Andrange des Publicums zu wehren, das mit ſolchem Ungeſtüm den Eingang der Oper belagerte, daß — ein unerhörter Fall — eigens Barrièren errichtet werden mußten. Endlich öffnen ſich die Pforten, im Nu ergießt ſich die ungeheure Menge eilend und lärmend in alle Räume. Bald iſt der weite Saal zum Erdrücken voll, und als die Entſcheidungsſtunde ſchlägt, der Vorhang ſich empor hebt, lauſcht mit angehaltenem Athem Alles dem Beginn der Vorſtellung, malt die lebhafteſte Spannung ſich in den erwartungsvollen Zügen der vielköpfigen Menge; das ganze Auditorium iſt nur Aug und Ohr.

Beaumarchais' geſchickte Manöver hatten die gewünſchten Früchte getragen. Lange bevor noch von der Inſceneſetzung Tarare's die Rede war, hatte er Lärm um ſeine Perſon und ſein Werk erregt; kaum daß die Partitur vollendet war, lief er mit Salieri wie ein Troubadour mit dem Jongleur die Salons ab und veranſtaltete hier Aufführungen von Fragmenten ſeiner Oper. Der berühmte Virtuoſe einer raffinirten Reclamekunſt ließ kein Mittel unverſucht, das Intereſſe der Pariſer

an seinem neuen Kunstgebilde, das schon frühzeitig als Meisterwerk ausgeschrien war, zu schüren. Als die erwünschte Kunde kam, daß die Proben zu Tarare begonnen hätten, „traten Notabeln, Ministerentlassungen, Provinzialversammlungen in den Hintergrund, Alles verschwand vor diesem großen Phänomen, das die ganze Aufmerksamkeit absorbirte. Ueberall sprach man nur von Tarare".* Er war lange der einzige Gesprächsstoff von Paris.

„Selbst unsere Politiker," schreibt Pitra, „unterbrachen oft ihre Conjunkturen, die sie über das Resultat der Zusammenkunft Katharina's von Rußland mit Josef II. anstellten und vergaßen die Besorgnisse, welche ihnen der Kaiser von Byzanz verursachte, um Nachrichten über den König von Ormus einzuholen. Das sind Wunder" — meint der Correspondent — „die nur das Genie Beaumarchais' zu Stande bringt." Und als man hörte, daß nunmehr die Generalproben abgehalten würden, wollte Jeder das seltsame Werk hören und Beaumarchais betrachten, wie er den complicirten Apparat der großen Oper handhabte. Die Gier, den Proben beizuwohnen, war so allgemein, daß die

* Correspondance de Grimm Juni 1787. Lettre de Mr. Pitra à un de ses amis à Lyon sur l'opéra de Tarare.

Administration sich entschloß, wie sie dies schon bei Oedipe gethan, dem Publicum gegen Zahlung den Eintritt zur Generalprobe (4. Juni) zu gestatten. Sie trug 5133 Livres ein. Doch man hatte den fünften Act ausgezischt. Beaumarchais war tief verletzt, auf sein energisches Betreiben wurde der Eintritt zur letzten Probe, die schon angekündigt war, untersagt, und das Geld dafür zurückgegeben. Die Nachricht von den Vorgängen, die dabei stattgefunden, und die Gerüchte, die über das sonderbare Werk cursirten, steigerten das allgemein rege Interesse bis zum Siedepunkt. Vom frühen Morgen an sang man allerorts sarkastische Couplets, in denen Beaumarchais verspottet ward.

Als Freitag den 8. der heißersehnte Tag der Vorstellung gekommen war, darf es da Wunder nehmen, wenn — nach der Versicherung Pitra's — kein französisches Theater eine derartig große Menschenmenge gesehen, wie jene, die am Tage der ersten Aufführung von Tarare die Zugänge zur Oper besetzt hielt. Was den Sinn und Geist Tausender fesselte, erscheine nun in kurzen Umrissen vor unserm Auge.

Beim Aufziehen des Vorhangs zeigt sich trübes Gewölk, das zerreißt und die entfesselten Winde sehen läßt, die wirbelnd Tänze voll ungestümer Heftigkeit aufführen

und auf das Geheiß der Natur in die unteren Wolken herabstürzen. Ein sanfter Zephir erhebt sich in die Lüfte. Das sich lichtende Gewölk gewährt den Ausblick auf eine prächtige Landschaft. Der Genius des Feuers steigt in einer leuchtenden Wolke vom Himmel. Die Natur, seine Geliebte, beschließt mit den Atomen aller früheren im unermeßlichen Weltall verstreuten Generationen eine Race zu schaffen, die in Zukunft die Erde bewohnen soll und beschwört sie mit den Worten:

Humains non encore existants,
Atomes perdus dans l'espace,
Que chacun de vos élements
Se rapproche et prenne sa place,
Suivant l'ordre, la pesanteur,
Et toutes les lois immuables
Que l'Éternel dispensateur
Impose aux êtres vos semblables.
Humains non encore existants,
A mes yeux paraissez vivants!

Auf ihren Wink erhebt sich von allen Seiten, in einförmiges Grau gehüllt, eine Menge Schatten beiderlei Geschlechtes. Sie führen langsame und kalte Tänze auf. Alle aus demselben Staube geformt, alle an dem nämlichen Punkte des Wachsthums angelangt, wissen sie nur ihr Erstaunen auszudrücken, welches ihnen das Gefühl ihrer frühzeitigen Existenz einflößt.

„Comme ils sont froids, sans passions, sans gouts,“ bemerkt der Genius des Feuers,

„Que leur ignorance est profonde!“

„Ah!“ — entgegnet die Natur — „je les ai formés sans vous.

Brillant Soleil, envain la Nature est féconde;

Sans un rayon de votre feu sacré,
Mon oeuvre est morte, et son but égaré."

Der Genius des Feuers auf zwei Schatten zeigend:
Que sont ces deux superbes Ombres
Qui semblent menacer, taciturnes et sombres?

Die Natur:
Rien, mais dites un mot, assignant leur état,
Je fais un roi de l'une et de l'autre un soldat.

Der Genius des Feuers:
Permettez; ce grand choix les touchera peut-être.

Die Natur:
J'en doute.

Der Genius des Feuers zu den beiden Schatten:
Un de vous est roi; lequel veut l'être?

Der Schatten Atar's:
Roi?

Der Schatten Tarare's:
Roi?

Beide:
Je ne m'y sens aucun empressement.

Die Natur:
Enfants, il vous manque de naître,
Pour penser bien différemment.

Der Genius des Feuers prüft sie:
Mon oeil, entre eux, cherche un roi préférable;
Mais que je crains mon jugement!
Nature l'erreur d'un moment
Peut rendre un siècle misérable.

Er macht einen der Schatten zum Könige von Ormus (Atar), den andern zum einfachen Soldaten (Tarare). Der Chor der Schatten fleht die Gottheit an, ihre rührende Gleichheit nicht zu ändern, daß nicht der Mensch seinem

Bruder gebiete. Währenddem entfernt sich der Schatten Atar's allein, schweigend und hochmüthig. Die Natur und der Genius des Feuers beeilen sich in ihnen, „den Keim einer großen Idee zu ersticken, die glücklicheren Himmelsstrichen und günstigeren Zeiten bestimmt ist", und lassen sie in das Nichts zurückkehren. Durch ihre Macht lassen die beiden Gottheiten 40 Jahre in einem Augenblicke verstreichen und heben sich in die Wolken, deren Masse sich wieder herabsenkt und die ganze Bühne bedeckt, während ein Chor der Luftgeister die ewige Weisheit lobsingt. Die nun folgende, durch eine kurze kräftige Ouverture eingeleitete Oper spielt in Ormus.

Tarare's Glück, das er in stiller Zurückgezogenheit mit seiner geliebten Gattin Astasie genießt, erregt den Neid Atar's, des grausamen und lüsternen Beherrschers von Ormus. Er läßt durch Altamort Tarare's Wohnhaus zerstören, sein schönes Weib rauben und in's Serail bringen, wo sie feierlich empfangen wird, und hundert Eunuchen zu ihrem Dienste bestellt werden. Dem getäuschten Gatten verspricht Atar zur Verfolgung der Räuber Astasiens Mannschaft und Schiffe, beauftragt aber zugleich Altamort, ihn auf diesem Zuge zu ermorden. Tarare erfährt von Calpigi, dem Chef der Eunuchen, daß sein Weib unter dem falschen Namen Irza im königlichen Harem sich befinde, wohin er diese Nacht auf einer seidenen Leiter gelangen könne. Bei der hohen Feierlichkeit, wo das Orakel den Feldherrn zu wählen hat, nennt es Tarare — zur jubelnden Freude der Soldaten und des Volks und zum großen Aerger des Königs, des Hohenpriesters und Altamort's, seines für diese Ehre schon auserkornen Sohnes. Altamort erklärt diese Wahl für ungerecht, da ein gemeiner Krieger nimmer den Vorrang vor den Großen des Reiches beanspruchen könne. Stolz verweist Tarare auf seine heldenhaften Thaten, zwar verhindert des Königs Einschreiten den Kampf, doch tödtet

Tarare Abends im Zweikampfe seinen Gegner. Atar hat Nachts, um Astasie zu blenden, ein glänzendes Fest angeordnet. Zur Erhöhung der festlichen Stimmung soll Calpigi einen Gesang improvisiren. Er singt auf einer Mandoline, wie er von Korsaren überfallen und in Fesseln geschlagen, von dem tapferen Tarare aber gerettet worden sei. Bei Nennung dieses Namens fällt Astasie mit einem heftigen Schrei in Ohnmacht, Atar zieht wüthend seinen Dolch, Alles flüchtet in eiliger Hast. Auf der nun leeren, finstern Bühne erscheint Tarare als schwarzer Sclave verkleidet. Er und Calpigi werden durch das plötzliche Erscheinen des Königs überrascht, der, von Astasie verschmäht, den teuflischen Plan faßt, einen elenden stummen Negersclaven (Tarare) in ihre Arme zu führen. Doch diese, von Calpigi benachrichtigt, bestimmt durch vieles Bitten ihre Dienerin Spinette dazu, an ihrer Stelle den Sclaven zu empfangen. Spinette entschleiert sich vor ihm und fordert ihn auf, ihren Reizen zu huldigen. Tarare gewahrt mit Schreck, daß des Königs Irza nicht seine Gattin sei. Auf Atar's Befehl herausgeholt, wird er erkannt, gefesselt und mit Astasie zum Feuertod verurtheilt. Am Scheiterhaufen erkennen sich beide, werden aber gewaltsam auseinander gerissen und an den Pfahl gebunden. Schon züngelt die verderbenbringende Flamme empor, als Calpigi, der eilig die Anhänger Tarare's gesammelt hat, mit Volk und Soldaten erscheint und ihn befreit. Doch dieser gebietet Unterwerfung unter die Befehle des Königs und bittet selbst für die Aufständischen um Gnade. Erbittert wirft Atar die Krone von sich und ersticht sich, Tarare aber wird zum König ausgerufen und nimmt die Krone an mit dem Schwur, sie nur zum Wohle seiner Unterthanen zu tragen. Inmitten des folgenden Festes zur Feier der Befreiung und Krönung Tarare's kracht ein Donnerschlag. Die Bühne wird von Wolken verhüllt, am Himmel erscheinen auf

einem Sonnenwagen die Natur und der Genius des Feuers.

Der Genius des Feuers:

Nature! quel exemple imposant et funeste!
Le soldat monte au trône, et le tyran est mort!

Die Natur:

Les dieux ont fait leur premier sort;
Leur caractère a fait le reste.

Erneuerter Donnerschlag. Die Wolken vertheilen sich. — Man sieht im Hintergrund das ganze Volk knieend mit seinem König an der Spitze.

Allgemeiner Chor, in der Ferne:

De ce grand bruit, de cet éclat,
O ciel! apprends-nous le mystère!

Die Natur und der Genius des Feuers majestätisch:

Mortel, qui que tu sois, prince, brame ou soldat,
Homme! ta grandeur sur la terre
N'appartient point à ton état;
Elle est toute à ton caractère.

Trompetenstoß, Donnerschläge, der Vorhang fällt.

Dieses merkwürdige Product, dessen Titel schon auffallend genug ist (Tarare heißt eigentlich Larifari! Possen!), und das einige Voreilige als das „Muster aller fernerhin in der großen Oper erscheinenden Werke" priesen, war gewiß eine der gewagtesten und bizarrsten Conceptionen, die je auf's Theater gelangt sind. Aber wiewohl ein wunderliches Gemisch von Lustspiel, Drama, Tragödie, Philosophie, Physik, Tanz und Feerie, aus-

gestattet mit den Reizen raschen Situationswechsels, unerwarteter Bühneneffekte, einer rauschenden Instrumentation und verschwenderischer Pracht der Kostüme, birgt es inmitten dieses beinahe verwirrenden Wustes von Ingredienzen eine tiefe philosophische und sociale Idee. Was ist die Essenz der ganzen Handlung? Tarare, ein Mann des Volkes von niedriger Herkunft, überwindet siegreich alle Hindernisse, welche die Arglist eines grausamen zügellosen Despoten und die Selbstsucht eines ränkevollen Priesters seinem Emporkommen in den Weg legen. Er macht ihre Anschläge zu Schanden und schwingt sich durch eigenes Verdienst, durch Muth und Charakterstärke zur höchsten Ehrenstelle empor, die ihm die öffentliche Gunst verleihen kann. In ihm ist personificirt der Triumph der persönlichen Thatkraft und Intelligenz über die Gaben der Geburt und des Zufalls. Der edle hochherzige Tarare, der nur König wird, um dem Wohle des Volkes zu leben, gegenüber gestellt Atar, dem wilden heftigen Tyrannen, der der Schrecken seines Volkes ist, bot einen frappanten Contrast. Es war der Kampf der freien Menschenwürde gegen frevelnde Willkür, der redlichen Pflichttreue des Verdienstes gegen den Mißbrauch der Gewalt, der da

zum Austrag kam. Damit war auch die Spitze gekehrt gegen die ebenso lächerliche, wie unheilvolle Beschränktheit alteingerosteter Vorurtheile, die Geißel geschwungen gegen das Erbübel der damaligen Monarchie, die exclusive Stellung einiger privilegirter Classen in der Nation, welche die Masse des Volks als Heloten betrachtete, denen man alle Lasten aufbürdete, aber die gebührenden Rechte vorenthielt. Tarare, der Held des Stückes, konnte er nicht ausrufen wie Pierre de la Brosse in der zwei Jahre später aufgeführten Tragödie Marie de Brabant von Imbert:

Pour sortir de néant, il leur faut des aieux.
Seul, j'atteins des grandeurs le sommet orgueilleux.
Ils sont, en héritant du rang, ou je parviens,
L'ouvrage de leur nom; je suis l'auteur du mien.

So ist in Tarare zum ersten Male in der Oper die Lehre von der socialen Gleichberechtigung aller Menschen verkündet, und dies in einer Zeit, wo die glühende Lava des revolutionären Brandes schon unter dem unterwühlten Boden glimmte, auf dem die damalige Gesellschaft sich bewegte, und bald ein jähausbrechender Feuerstrom die Decke zersprengen sollte, die durch die Laster von Jahrhunderten morschgetreten war.

Tarare bildet die Ergänzung zu Figaro. Tref-

send bemerkt hierüber die Correspondance de Grimm: „Nachdem er in seinem Lustspiel: Die Hochzeit des Figaro die Minister und hohen Herren scharf hergenommen, blieb ihm noch übrig, ein Gleiches mit den Priestern und Königen zu thun. Nur Herr v. Beaumarchais konnte derlei wagen und vielleicht ist er auch der Einzige, dem man das gestatten durfte.“ Auch dies neue Werk legt Zeugniß ab für den unruhigen, kühn vorwärts dringenden Geist seines Verfassers, der mit Recht der Sturmvogel der Revolution genannt worden ist. Beaumarchais hat damit der Politik auf der Opernbühne den Eingang verschafft. Dennoch kann die Tendenz dieses Werkes keineswegs als antimonarchisch gelten. Eine Stelle des fünften Aktes erweist es deutlich. Denn als das Volk sich gegen den König erhebt, ist Tarare, obwohl er von Atar ungerecht zum Tode verurtheilt worden, und die Bewegung seiner Befreiung gilt, empört über solch frevelndes Unterfangen und verweist den Aufrührern mit strengen Worten ihr Unrecht.

Tarare violemment:

Arrêtez, soldats, arrêtez,
Quel ordre ici vous a portés?
O l'abominable victoire!
On sauverait mes jours, en flétrissant ma gloire!
Un tas de rébelles mutins
De l'état ferait des destins!

Est-ce à vous de juger vos maîtres?
N'ont-ils soudoyé que des traîtres?
Oubliez-vous, soldats, usurpant le pouvoir,
Que le respect des Rois est le premier devoir?
Armes bas furieux! votre Empereur vous casse.
Seigneur, ils sont soumis; je demande leur grâce.

Knieend fleht er hierauf für die Pflichtvergeſſenen um Gnade. Dieſer Ausdruck der monarchiſchen Geſinnung kurz vor Ausbruch der Revolution iſt bemerkenswerth. Er beweiſt, daß der Haß der Gebildeten ſich nur gegen die arg zerfahrenen und unhaltbar gewordenen inneren ſtaatlichen Verhältniſſe richtete, die Inſtitution des Königsthums aber unangetaſtet ließ.

In der Vorrede zu Tarare hatte Beaumarchais eine Reihe überſpannter Anſchauungen über das lyriſche Drama entwickelt und die Forderung ſtrikter Unterordnung der Muſik unter die Poeſie aufgeſtellt. Er überſah dabei ganz oder verkannte, daß er durch dieſe rückſichtsloſe Betonung des noli turbare circulos meos den Lebensnerv der Muſik durchſchnitt, die nun einmal ihrer innerſten Natur nach keine Unterjochung verträgt, und wo ſie immer eine Verbindung mit der Schweſterkunſt eingeht, nur die Hauptſache oder gar nicht ſein kann. In Salieri, den Beaumarchais, um an der Compoſition der Oper thätigen Antheil nehmen zu

können, in seinem Hause einlogirte und zärtlich wie ein Familienmitglied behandelte, fand er einen gläubigen Nachbeter seines Evangeliums, das er ihm gewiß bis zum Ueberdruß vorgepredigt hatte. Die Vorschrift des herrischen Dichters genau befolgend, versuchte dieser das nutzlose Experiment, die Musik als bloßes Declamations-Mittel zu mißbrauchen. Seine beinahe sträfliche Willfährigkeit gegen den ästhetischen Despotismus Beaumarchais' hat es verschuldet, daß der gesangliche Theil des Werkes meist auf das Niveau des Vaudevilles herabgedrückt erscheint und, wenn wir von gelegentlich intervenirenden Chören absehen, fast nur aus recitirenden Psalmodien besteht, die durch äußerst knappe, in winzigen Formen angelegten Arietten eine kurze Unterbrechung erfahren.

In dem ganzen, unheimlich dicken Werke (dessen sozusagen sechsactige Partitur 808 Orchesterseiten umfaßt), können wir blos einige Stücke namhaft machen, die des Schöpfers der Danaiden würdig sind; es sind jene, in welchen die in endlosen Recitationen förmlich zu Tode gehetzte Musik endlich zu Athem kommt. Diese Oasen bieten aber so viel Schönes und Erquickliches, daß sie wohl im Stande sind, uns über die Wüstenei des übrigen Theiles, worin Salieri dem Starrsinn Beaumarchais' seine

Musik zum Opfer gebracht, einigermaßen hinwegzuhelfen. So die Romance Tarare's „Astasie est une déesse", worin er die Schönheit und Tugend Astasiens preist, ein weicher, edler Liebessang voll entzückenden Reizes der Melodie, die Arie Atar's „Qu'as-tu donc fait de ton mâle courage?", ein Stück feurig und rasch im Ausdruck, frappirend durch kühne rhythmische und declamatorische Züge, dann die Schlußnummer des ersten Actes, die Arie Atar's (And. maestoso) „Vertu farouche et fière", die zugleich wilden Haß gegen Tarare und wollüstiges Behagen über den Besitz der holden Astasie athmet. Die Musik des zweiten Actes bietet gleich der des Prologs wenig Bemerkenswerthes; noch mehr sinkt sie im dritten, um sich in den Haupttheilen der beiden letzten Aufzüge auf eine bedeutende Höhe zu heben. Die große Arie Astasiens zu Beginn des vierten Actes „O mort, termine mes douleurs" ist ein Meisterstück, worin das Schmerzgefühl der schönen Unglücklichen in warmen und schwungvollen Accenten hervorbricht. Durch edle Formbreite (eine Rarität in der Musik dieser Oper) überrascht Calpigi's Arie, die den Schluß des vierten Actes bildet, Va! l'abus du pouvoir suprême finit toujours par l'ébranler". Auch in ihr herrscht wuchtiger, entschlossener und

leidenſchaftlicher Ausdruck. Gleich hervorragend iſt Atar's Arie zu Beginn des fünften Actes „Fantôme vain, idole populaire", eine vollendete muſikaliſche Illuſtration befriedigter Rachgier. Außerordentlich markant iſt in der muſikaliſchen Betonung der Name Tarare hervorgehoben, bei deſſen Nennung der ganze Grimm dieſes finſtern Despoten, aber auch ſeine Schadenfreude über den gehofften Untergang ſeines Feindes in ſpitzem Hohne emporzulodern ſcheint. Ueberhaupt iſt Atar's Rolle eine ſehr gelungene muſikaliſche Charakterſchöpfung. Sie iſt vom Componiſten reich ausgeſtattet, und faſt Alles, was dieſer trotzige Tyrann ſingt, zeichnet ſich durch treffende Charakteriſtik aus. Es giebt in Tarare noch eine Menge verſtreuter Schönheiten, wie die Arie des Königs „Qu'une grande solemnité" das liebliche Gebet des Hohenprieſters Arthénée „Ainsi qu'une abeille", welche beide in die italieniſche Oper Axur hinübergenommen ſind, und die Arie Tarare's im zweiten Act, wo er den Entſchluß faßt, Alles für die Rettung ſeines geliebten, ihm grauſam entriſſenen Weibes zu wagen, deren Thema auch in Axur, den der Componiſt das Jahr darauf unter Zugrundelegung derſelben Handlung für Wien ſchrieb, benutzt worden, dort aber in viel eingehenderer Weiſe ausgeführt iſt.

Salieri war beim Schaffen dieses Werkes von seiner Phantasie recht begünstigt, aber leider zerbröckelt das meiste in eine Unzahl kleiner kurzer Stückchen, die, wo man eben erst den wahren Anlauf erwartet, rasch abschließen. Trotz dieses Mangels präsentirt sich Tarare als ein achtungswerthes musikalisches Kunstwerk. Wie in allen französischen Opern dieses Componisten findet sich auch hier eine seltene Concision des Ausdruckes und durchdringende Schärfe der Declamation, und wir können nur bedauern, daß der Componist, durch die falsche Theorie Beaumarchais' irregeführt, sich zu oft Zwang auferlegt und seine Stücke in zu engen Dimensionen gehalten hat. Es wäre ihm sonst ein Leichtes gewesen, mit dieser fünfactigen Partitur ein Pendant zu seinen Danaiden zu schaffen, während sie ihnen jetzt doch empfindlich nachsteht. Sehr richtig urtheilt Pitra, ein geachteter Kritiker jener Zeit, wenn er, nachdem er die Composition von Tarare einer nicht gerade beifälligen Recension unterzogen, sagt: „Vielleicht war Herr Salieri bei der Abfassung dieses Werkes genöthigt, auf die mächtigsten Hülfsmittel seiner Kunst zu verzichten, um sich den so neuen und so seltsamen Ideen anzupassen, die der Verfasser des Barbier von Sevilla in der Vorrede dieses Lust-

ſpiels verkündet und hernach in der zu Tarare noch weiter ausgeführt hat. Das, was er wünſchte, iſt eine Muſik, die eben keine war (une musique qui n'en fût pas). Salieri war ihm nur zu ſehr zu Willen."

Beaumarchais urtheilte freilich ganz anders. „Dieſer bedeutende Componiſt," meint er, „welcher eine Zierde der Schule Gluck's iſt und den hohen Styl ſeines Meiſters beſitzt, hatte von der Natur einen ſehr feinen Geſchmack, ein treffendes Urtheil und ein eminent dramatiſches Talent erhalten, womit ein nahezu beiſpielloſer Gedankenreichthum Hand in Hand ging. Er hat es mir zu Liebe über ſich gewonnen, auf eine Fülle muſikaliſcher Schönheiten zu verzichten, mit welchen ſeine Oper glänzend ausgeſtattet war, und zwar lediglich aus dem Grunde, weil ſie die Handlung zu ſehr in die Länge gezogen hätten; aber der echt männliche Zug des Ganzen, der raſch dahinſtürmende und ſtolze Ton des Werkes werden ihn wohl reichlich für ſo viele Opfer entſchädigen." Und weiter ſchreibt er in einem Dedicationsbrief an Salieri:

A Mr. Salieri.
Maître de la Musique de S. M. L'Empereur d'Allemagne.

Mon ami!

Je vous dédie mon ouvrage, parce qu'il est devenu le vôtre. Je n'avais pas fait que l'enfanter; vous l'avez élevé jusqu'à la hauteur du théâtre.

Mon plus grand mérite en ceci est d'avoir déviné l'opéra de Tarare dans les Danaides et les Horaces, malgré la prévention qui nuisit à ce dernier, lequel est un fort bel ouvrage, mais un peu sévère pour Paris.

Vous m'avez aidé, mon ami, à donner aux Francais une idée du spectacle des Grecs, tel que je l'ai toujours conçu. Si notre ouvrage a du succès, je vous le devrai presque entier: et quand votre modestie vous fait dire partout que vous n'êtes que mon musicien, je m'honore moi, d'être votre poëte, votre serviteur, et votre ami.

Caron de Beaumarchais.

Man hatte erwartet, daß die erſte Aufführung von Tarare wie die von Mariage de Figaro ſehr

ſtürmiſch unter großem Tumulte vor ſich gehen werde; doch das gerade Gegentheil geſchah. Das Publicum verhielt ſich ruhig bis zu Ende, es ſpendete lauten Beifall und rief zum Schluß die beiden Autoren vor die Rampe. Beaumarchais weigerte ſich hartnäckig vorzutreten; einige Actrices packten beherzt Salieri, nahmen ihn wie einen heiligen Leib und trugen ihn auf die Bühne, wo er gekrönt ward.* (Eine Ehre, die auf demſelben Theater ſchon Floquet und Piccinni widerfahren.) Doch damit war die Neugierde der Zuſchauer nicht geſtillt. Man rief wüthend nach Beaumarchais, der aber unerbittlich war und nicht heraus kam. Da das Geſchrei nicht enden wollte, löſchte man die Lampen aus, und das Publicum zog ſich zurück, ohne ſeinen Wunſch erfüllt zu ſehen.

Hatte Beaumarchais' Werk ſo vor dem Publicum beſtanden, ſo fand es um ſo weniger Gnade vor der Kritik. Es ward heftig angegriffen. Man tadelte den Mangel an Plan, an Wahrſcheinlichkeit in der Handlung, an Moralität, Anſtand und Wahrheit der Charakterzeichnung; das Ganze, klagte man, ſei nichts als eine bizarre Anhäufung von Nebenhandlungen, die ohne Ordnung und Intereſſe

* Castil-Blaze Acad. imp. de musique, tome I, p. 497.

zusammengewürfelt und in einem Styl dialogisirt wären, der die Sprache, den Geschmack, ja selbst die einfachsten Regeln des Versbaues verletze. Alles, was die Feder führte, schrie Zeter über die grenzenlose Absonderlichkeit, Formlosigkeit und Verrücktheit des neuen Stückes. Die **Memoires secrets** bezeichneten es als ein dramatisches und musikalisches Ungeheuer, wie man ein solches noch nie gesehen habe, noch je wieder sehen wird. Indeß scheerte sich das Publicum nicht viel um das Gerede der gelehrten Herren. Haben Sie schon Tarare gesehen, kennen Sie Tarare? frug man sich allerwärts, und je mehr Aufsehen das curiose Werk machte, desto voller war es im Theater, desto besuchter die Vorstellungen. Am Schluß des Jahres strömten die Pariser noch ebenso zahlreich wie am ersten Tage zu den Aufführungen von Tarare. Wie die **Correspondance de Grimm** (2. December 1787) versichert, hörte die zahlreiche Menge mit tiefem Stillschweigen und einer Art Betäubung zu, wie es niemals früher in irgend einem Theater vorgekommen war. Noch sprechender für den anhaltenden Erfolg dieser Oper sind die schönen Summen, die sie der Theatercasse eintrug — in 10 Monaten 121717 Livres — und die lange Lebenszeit, deren sich dieses Werk erfreute, das mit

Unterbrechungen sich 39 Jahre am Repertoire erhielt und während dieser Zeit, freilich in oft veränderter Gestalt, die erkleckliche Zahl von 131 Aufführungen erreichte.

Verfolgen wir weiter die Annalen der königlichen Académie, so treffen wir im 29. April 1788 den Tag der 1. Aufführung von Sacchini's **Arvire et Évélina** an, des berühmten Meisters letztem Werk, das er bei seinem Tode unvollendet hinterlassen. Piccinni, der seinem Rivalen eine so schöne und verdiente Nachrede gehalten, war auf den Wunsch der Königin bereit, die Oper zu vollenden; aber Rey trat ihm mit der Behauptung entgegen, von dem Verstorbenen selbst hiezu den Auftrag empfangen zu haben. Er schrieb den 3. Act fertig, Évélina ward aufgeführt und in langen Unterbrechungen (bis zum Jahre 1826) gegen 100 mal gegeben. Die Handlung des Textbuches, welches Guillard verfaßt, ist folgende:

Arvire, der König der Silurer, ist seiner Herrschaft beraubt worden und irrt, von den Römern wie ein gehetztes Wild verfolgt, mit seiner Tochter Évélina, der einzigen Stütze, die ihm geblieben, wie Oedipe von Antigone begleitet umher, bis sie endlich in dem Heiligthume der Druiden eine Zufluchtsstätte finden. Die Römer haben indessen die beiden Söhne der mit ihnen verbündeten Königin Elfrida von Lenox dazu bestimmt, sich seiner durch List zu bemächtigen und ihn nach Rom aus-

zuliefern, wo er, in Ketten gelegt, den Triumphwagen des Kaisers Claudius schmücken soll. Arvire schenkt den Einflüsterungen der beiden Prinzen Glauben, doch Évélina schöpft Verdacht, daß sie Böses planen. Was die Todesdrohungen der Druiden bei Irvin nicht vermögen, die machtlos an seinem muthigen Widerstande abprallen, gelingt Évélina. Ihren heißen Bitten, ihrer Anmuth und unschuldsvollen Herzensreinheit kann er nicht widerstehen. Besiegt von ihren Thränen schwört er Arvirens Sache gegen die Römer zu verfechten. Den schon in den Wald eingedrungenen und das Heiligthum bedrohenden Legionen stellt sich Irvin an der Spitze der Britannier entgegen. Nach hartem Kampfe entscheidet sich die Schlacht zu seinen Gunsten, und voll genießen alle die Freude ihres Sieges, als Bellinus, Irvin's Bruder, der zu den Römern entwichen war, reuig mit den Seinen kommt und die in seine Hände gefallene Évélina dem greisen Arvire und Irvin, ihrem beglückten Bräutigam, zurückgiebt.

Évélina enthält, wie von einem Werke Sacchini's fast selbstverständlich, eine Reihe schöner Musiknummern, in denen sein Talent in hellem Glanze aufleuchtet. Natürlich stehen, was von einem Werke Sacchini's nicht minder selbstverständlich, nicht alle Theile auf gleicher oder nahezu derselben Höhe, namentlich der 3. Act fällt ab und ermangelt des begeisternden Funkens, aber immerhin birgt dieses Werk einen Schatz von prächtigen Inspirationen. Wie lebensvoll ist z. B. die Arie Arvire's „Dieux que j'implore“, wie dramatisch jene andere „Dans mon coeur viens prendre la

place“, an deren Schluß wilder Jubel erbraust, da den Silurerkönig die Hoffnung auf Stillung seines Rachedurstes berauscht. Wie schwermüthig die Arie des Vellinus im dritten Acte „Hélas je ne quittais ces répaires funestes“ das letzte Stück, was der Componist geschaffen hat; wie erhaben der Bardenchor „O Mont sacré“, und wie schwunghaft die Arie Arvire's „O ma Patrie! ô fortuné rivage!“, in welcher die Vaterlandsliebe dieses tapfern Helden wahrhaft glühende Accente findet. Sehr bemerkenswerth erscheint ferner die Arie Irvin's „O jour affreux, ô combat qui me désespère“, an deren Schluß ein basso ostinato so deutlich das Wachsen der Leidenschaft versinnlicht, und besonders die von leidenschaftlicher Erregtheit durchwogte Arie „Oui vous pouvez tout sur moi, vous voyez ma faiblesse“. Die Verwirrung, in welche Irvin der Sturm der in seinem Innern tobenden widerstreitenden Gefühle versetzt, ist hier in sprechender Weise zum Ausdruck gebracht. Alle drei zuletzt genannten Stücke gehören zu dem Gelungensten, was aus der Feder dieses Neapolitaners geflossen.

Sacchini war jedenfalls eine geniale Natur. Seine Gesänge sind voll Frische und Unmittelbarkeit der Erfindung, sie quellen über von sanftem

Wohllaut und athmen Anmuth und Schönheit. Ein eigen schmeichelnder Reiz, eine holde Zartheit wohnt ihnen inne, mitunter lodert auch hinreißendes Feuer auf, echt italienische Passionirtheit. Aber bei aller Lieblichkeit und einfachen Würde lassen Sacchini's Melodien doch oft nachhaltige Kraft und echte Tiefe vermissen. Scharfe Charakteristik stand ihm überhaupt ferne, in dieser Hinsicht ist ihm Salieri, so sehr er ihm an Feinheit und Duft der Erfindung nachsteht, überlegen. Auch ist musikalisch an Sacchini's Werken die Einförmigkeit der Modulationen, die dünne Instrumentation und das häufige Wiederkehren von gewissen Lieblingswendungen zu tadeln. Diese Mängel können ihn freilich nicht um den Ruhm bringen, unter die hervorragenden Meister seiner Zeit zu zählen, schon der natürliche Fluß und edle Ausdruck seiner Gesänge, sowie seine, wenn auch nicht reiche, so doch warme und lebhafte Phantasie berechtigen ihn hiezu.

Ein herbes Geschick hatte den einstigen Zögling Durante's getroffen. Die Freude eines vollen Erfolges in Paris zu genießen, war ihm, wiewohl er die Académie mit fünf großen Opern beschenkte, zu Lebzeiten verwehrt. Nach der Hauptstadt Frankreich's berufen, wo eine Umwandlung in seinem künstlerischen Streben vor sich gehen sollte, drang

er weder mit Renaud noch mit Chiméne durch, zwei ursprünglich italienischen Opern, die man für die französische Bühne zurechtgerichtet. Dardanus, in welchem er sich höhere Ziele gesteckt hatte, fiel durch Kabale, und Oedipe à Colone, auf dessen Erfolg seine ganze Hoffnung beruhte — es sollte sein Schmerzenskind werden. Die Königin hatte ihm versprochen, als erstes Werk in Fontainebleau Oedipe aufführen zu lassen. Marie Antoinette sah sich aber wider ihren Willen gezwungen, den drängenden Vorstellungen der nationalen Partei, die ihr vorwarf, daß sie die Ausländer zu sehr begünstige, nachzugeben und ihr ihren Liebling zu opfern. Sie selbst machte ihm eines Sonntags hiervon Eröffnung. Leider hatte Sacchini nicht die Kraft, sich von diesem jähen Schlage zu erholen. Diese plötzliche Schicksalswendung vernichtete ihn. Tief bekümmert, die Gunst Marie Antoinette's, wie er meinte, verloren zu haben, begann er zu kränkeln und starb (8. October 1786), ohne die ersehnte Aufführung seines Oedipe's in der Académie erlebt zu haben. Sinnig prangen am Titelblatt dieser berühmten Partitur (die doch sonst nie mit Sentenzen geziert werden) die Verse Boileau's an Racine, den Lieblingsdichter Sacchini's:

. . . . Sitôt que d'un trait de ses fatales mains,
La Parque l'eut rayé du nombre des humains,
On reconnut le prix de sa Muse éclipsée.

Denn kaum war er entſchlafen, wandte ſich die öffentliche Gunſt voll theilnehmenden Intereſſes ſeinen Schöpfungen zu. Oedipe à Colone, der bei einer am 4. Januar 1786 vor dem verſammelten Hofe in Verſailles veranſtalteten Vorſtellung eine kühle Aufnahme gefunden hatte, erzielte bei ſeiner erſten Aufführung in Paris (1. Februar 1787) ungeheure Wirkung. Man fühlte ſich von dieſer Muſik begeiſtert, hingeriſſen und geizte dem Todten gegenüber nun nicht mehr mit rückhaltsloſer Anerkennung. Der beiſpielloſe Erfolg Oedipe's (brachte er es doch im Laufe der Jahre [bis 1844] zu 583 Aufführungen — eine Ziffer, wie ſie kein Werk Gluck's oder Spontini's aufzuweiſen vermag) ließ doppelt ſchmerzlich den Verluſt empfinden, welchen die lyriſche Tragödie durch den Tod eines ſo vornehmen Talentes erlitten.

Ein Jahr darauf, welch' neuer Trauerfall! Gluck, der verkörperte Genius der dramatiſchen Muſik und ihr erhabenſter Vertreter, er ſtarb in Wien (15. November 1787) in ſtolzer Muße auf ſeinen Lorbeeren ausruhend, fern von dem Orte, wo er die blendendſten und bleibendſten Erfolge

seines Lebens errungen. Sein Hinscheiden riß trotz der immensen Ueberlegenheit seines Talentes eine minder empfindliche Lücke als der Tod Sacchini's. Denn Gluck war alt an Jahren, körperlich gebrochen, er hatte seine schaffensfreudige Feder niedergelegt und genoß in stiller Ruhe die Früchte seiner Siege. Sacchini dagegen war der Kunst in der üppigsten Blüte seines Schaffens, inmitten eines rüstigen Emporstrebens nach hohem Ziele entrissen worden. Die Sichel des Todes hatte stark unter den Koryphäen dieser Epoche aufgeräumt; eine denkwürdige Zeit versank mit ihnen klanglos in den tiefen Orkus . . . . . .

Begraben wir die Todten, streuen wir Blumen auf ihr Grab, schmücken wir es mit sprießendem Immergrün, mit duftenden Cypressen und dichten Lorbeerengewinden. Wenn je Künstler, so haben Diese hohe Ehren reichlich verdient, freilich in sehr verschiedenem Grade. Denn Sacchini, ein Mann von schöner Begabung, hat seinen Platz, den er sich unter seinen Zeitgenossen erobert hatte, würdig ausgefüllt; der Sänger der beiden Iphigenien aber, der gewaltige Führer einer ganzen Epoche, jenes sieghafte Genie, das Deutschland mit Stolz seinen leiblichen, Frankreich mit Recht seinen Adoptivsohn nennen kann, hat das Andenken seines unauslösch-

lichen Ruhmes den Jahrtausenden hinterlassen. Gluck ist eine Spitze, er steht riesenhoch, fast einsam da und ragt auf einem so schwer erreichbaren Gipfel, der es als ein gefährliches Wagniß erscheinen läßt, sich ihm nähern oder gar ihn erreichen zu wollen. Sollen wir aber daraus schließen, er habe seinen Nachfolgern allen Ruhm vorweggenommen, ein zweiter Vater Kronos sein eigen Geschlecht verzehrt? Mit nichten! die wahre und lautere Bewunderung, die wir den Manen dieses Unvergleichlichen zollen, sie soll uns nicht verleiten die Verdienste der kommenden Generation zu verkennen.

Das alte stirbt, ein neu Geschlecht drängt nach. Auch dies hat Außerordentliches geleistet, es hat den Besten seiner großen Zeit genügt und darum mit Recht gelebt für alle Zeiten. Ihm, das nun hoffnungsreich und kühn seiner Kraft bewußt in den Kampf des Lebens tritt, wenden wir uns zu. Es war ein tüchtiger Nachwuchs, jene Künstlerrace, der es zugefallen, die Erbschaft der großen Vorfahren anzutreten, und welche sich jetzt anschickte, das von jenen Erreichte fortzusetzen und zu vervollkommnen, und, wie wohl in der Hauptsache festhaltend an den erprobten Traditionen, die Kunst in neue Bahnen zu führen. Als erste bedeutsame

Erscheinung dieser Art tritt uns das gewichtige Werk eines jungen norditalienischen Künstlers entgegen, das ebenso den Beginn einer neuen Zeit verkündet, wie die nachgelassenen Werke Sacchini's und Vogel's künstlerisch den Abschluß der früheren gebildet.

Luigi Cherubini, so hieß dieser Componist, war am 14. September 1760 in Florenz geboren. In der strengen Zucht der Schule Sarti's frühzeitig zum Meister ausgebildet, warf er sich schon als zwanzigjähriger Jüngling auf die Operncomposition und wußte in kurzem so die Gunst des italienischen Publicums zu gewinnen, daß ihn beispielsweise die Venetianer des lieblich holden Reizes seiner Melodien halber „il Cherubino" (den Cherubin) nannten.* Bald erfüllte der Klang seines Namens nicht nur die apenninische Halbinsel, sondern brach sich sogar auch nach England Bahn. Einer an ihn ergangenen Einladung folgend begab er sich 1784 nach London und fand daselbst reichlich Bewunderung.

Aber weder hier noch in Italien war seines Bleibens länger. Sein glücklicher Stern führte

* „Toccante meno al suo nome, dalla dolcezza de' suoi canti" heißt es im Indice teatrale des Jahres 1784.

ihn 1786 nach Paris, wo er zwei Jahre verweilte und daselbst, nachdem er 1788 seinen Landsleuten mit Iphigenia in Aulide Lebewohl gesagt, sich dauernd niederließ. Natürlich brannte er vor edlem Feuer auch hier Ruhm zu ernten. Ein dreiactiges Operngedicht von Marmontel **Démophon**, an dessen Composition er mit hingebungsvollem Eifer gearbeitet, sollte in der Capitole der Welt seinen Ruf gründen. Es kam am 5. December 1788 zur Aufführung (nicht am 2. December, wie auf der Partitur irrig gedruckt steht. — Ein Blick in die Journale der Zeit zeigt, daß die erste Aufführung erst Freitag den 5. stattfand.) Sein düsterer Inhalt ist einem Drama Metastasio's nachgebildet.

Thracien ist durch eine Seuche verwüstet worden. Das Orakel, welches der König Démophon befragt hat, befiehlt alljährlich den Göttern ein junges Mädchen aus adeligem Geschlechte zum Opfer zu bringen. Astor, ein verdienter Feldherr des Königs, empört sich gegen diese Barbarei; er will sein Kind dieser Gefahr nicht aussetzen, wenn nicht auch die Töchter des Königs sich dem gleichen Loos unterziehen. Der wilde König ist aufgebracht über diese verwegene Forderung, und um seine Kühnheit zu strafen, wählt er, ohne das Orakel zu befragen, Astor's Tochter Dircé zum Opfer. Dircé ist aber mit Osmide, dem älteren Sohne Démophon's, heimlich vermählt und hat ihm ein Knäblein als Frucht dieser Verbindung geboren. Osmide, der von einem siegreichen Feldzuge

gegen die Skythen zurückkehrt, weigert sich aus treuer Liebe zu seiner Gattin, dem Geheis seines Vaters nachzukommen und der eben gelandeten phrygischen Prinzessin Ircile die Hand zu reichen. Dircé wird, als sie mit Astor nach Lemnos fliehen will, von den Wachen Démophon's festgenommen. Osmide versucht umsonst, sie vor dem fürchterlichen Schicksal, das sie bedroht, zu retten. Das Geständniß seiner Liebe zu Astor's Tochter beschleunigt nur das Schicksal der Unglücklichen. Dircé wird als Opfer geschmückt in den Tempel Apollon's geführt, sie empfiehlt ihren Sohn der Fürsorge Ircilens und überliefert sich dem Opferschwert des Priesters. Schon wird es erhoben, ihre Brust zu durchbohren, als im Entscheidungsmoment Osmide mit Soldaten hereinstürzt, Dircé vom Altar reißt, sie für sein Weib erklärt und mit ihr und seinem Kinde vor Démophon in die Kniee sinkend um den Tod fleht. Démophon wird erweicht, die Stimme der Natur erwacht in seinem harten Herzen. Er verzeiht und segnet versöhnt ihren Bund. Damit hat auch das blutige Menschenopfer sein Ende gefunden. „Die Kraft ist der Schwäche unterlegen, der wilde Bergfluß (Osmide) ist in seinem Laufe aufgehalten worden, der stolze Leu (Démophon) hat seine blinde Wuth gezähmt." Das Orakel ist erfüllt, die Rache des zürnenden Gottes gestillt.

Nach einer imposanten Ouverture, in der wir deutlich die Hand eines bewährten Meisters gewahr werden, hebt sich der Vorhang. Das Volk von Thracien hat sich schreckerfüllt im Tempel Apollon's zu Perinth zusammengedrängt, um den entsetzlichen Urtheilsspruch zu hören, dem ein blühendes Mädchenleben zum Opfer fällt. Gleich der erste Chor „Pére d'Orphée" bietet ein mit grandi-

osem Griffel gezeichnetes Situationsbild. Die Wehklage des entsetzten Volkes breitet sich in ergreifenden Tönen aus. Die Behandlung der Stimmen wie des Orchesters zeugt von hoher Kunst, breite Massenwirkungen entfalten sich, der Ausdruck ist voll ernster Strenge, eine wahre Feier der Trauer. Auf die Anrede Lygdame's, des Hohepriesters, und die Orakel-Stimme folgt wieder ein gewichtiger Chor, wonach das Volk bestürzt sich zurückzieht. Die anschließende Arie Astor's „Au moment que l'urne terrible" müssen wir als ein vollendetes Meisterstück rühmen, sowohl was Erfindung, Form wie Charakteristik betrifft. Das Sostenuto ist voll finstern Grolls (außer dem markant bewegten Streichquartett Oboen und Hörner), im Allegro rast der verhaltene Grimm auf. Im Gegensatze zu diesen wuchtigen Ausbrüchen eines schäumenden Zornes herrscht in der Arie Dircé's der Situation entsprechend, eine empfindsamere Färbung vor. Die Ahnung schweren Unheils und im Kampf dagegen das bange Angstgefühl des besorgten Mutterherzens, das die starken Bande des Blutes unwiderstehlich an's Leben fesseln, entringen sich da in ergreifenden Tönen Dircé's gequälter Brust. Namentlich der Beginn des Themas — „Ah! quand je vivais pour moi-même," das

über einer wogenden Begleitung einsetzt, ist von süßer Anmuth und bezaubernder Weichheit erfüllt. Lebhafte freudige Töne erklingen in dem schwungvollen Duett Dircé's und Osmidens „Va le revoir ce tendre gage de mon amour et de ma foi", ein Stück, dem die damalige Kritik die wärmste Anerkennung zollt. Der Mercure de France nennt es mit Recht „eines der schönsten, welche man kennt", und findet, daß es „mit mächtig stolzen Stellen (traits impérieux) schließt, die in den kühlsten Seelen Begeisterung entzünden". Wir stehen nicht an, ihm das Duett Ircilens und Néadens als ebenbürtig anzureihen. Hier wie dort ist feuriger Schwung und reife Süße des Klangs ohne die geringste Beeinträchtigung der dramatischen Wahrheit. Der Italiener war in Cherubini, als er Démophon schrieb, eben noch nicht überwunden, was wir keineswegs tadelnd bemerken wollen; im Gegentheile, wir finden es doppelt rühmenswerth, wenn sich mit der ernsten Wahrheit und majestätischen Größe der französischen Tragödie die warme Gluth italienischen Gesanges vermählt. Die Scene der Freilassung der gefangenen Mädchen und der triumphale Einzug der phrygischen Prinzessin geben Anlaß zu ebenso kunstreichen wie wirkungsvollen Chören. Namentlich der erstere „Ah! vous ren-

dez la vie à des mères tremblantes“ ist ein hochvollendetes Stück. Anfangs sind die Gefühle der so freudig Ueberraschten noch in schüchternes Helldunkel gehüllt, bis sie dann auf feierliche Weise in brausenden Jubellauten sich ergießen. In der Mitte des Chors labt den Kenner ein interessantes contrapunktisches Geflecht; besonders bemerkenswerth in diesem Stück ist aber die große, ganz unerhört neue Unabhängigkeit des gesanglichen Theils von der Orchesterpartie, die, obwohl in innigster Verbindung zum Vocalsatze stehend, gar nicht zu begleiten scheint, sondern selbstständig ihre Motive verarbeitet, während die Singstimmen theils in milder Sanftheit (pp con grazia) theils in stolzer Majestät, (in starkem ff.) über dem unruhigen Gewoge des Orchesters dahinschweben. In dem pomphaften Schlußchor „Loin de ces bords la guerre et ses alarmes“ weht der Hauch antiker Größe.

Den zweiten Act beginnt das bereits erwähnte Duett der Prinzessin und Néadens „Faut-il enfin que je déclare.“ Die Liebeserklärung von Osmiden's Bruder und die abweisende Erwiederung der ihre wahren Gefühle verbergenden Ircile sind charakteristisch zum Ausdruck gebracht. Im weitern Verlauf dieses spannenden und breit ausgespon-

nenen Duetts entzückt besonders das Motiv zu den Worten „aux plus doux penchants de nos coeurs“ durch holden Reiz und große Sangbarkeit. Einen lieblichen Ruhepunkt vor den weiteren hochdramatischen Steigerungen gewährt auch die Arie des Osmide „Au plaisir de voir tant de charmes“ (Larghetto), deren Thema von der schwellenden Ueppigkeit neapolitanischer Melodik durchwärmt ist. Wir wenden uns zu einem Prachtstück, zu Dircé's Arie „Ciel! où vais-je!“ Aller Schrecken, alle Verzweiflung, die ihr Herz bluten machen, sind in nachdrucksvollen und erschütternden Accenten wiedergegeben. Hier ertönen lautschallend die Schreie der großen französischen Oper, die gellenden Weherufe eines Unglücksgebeugten (les cris d'un homme qui souffre — wie Gluck gesagt hätte) zerreißen unsere Ohren. Selbst der Hörer kann da nicht länger unbetheiligt bleiben. Unversehens werden wir von dem Grauen der unheilvollen Situation mit erfaßt und empfinden in diesen durchdringenden Lauten des aufgewühlten Schmerzes das Walten einer finstern, unerbittlichen Katastrophe. Sehr bedeutend ist auch das folgende Duett der beiden Gatten „Cédons au malheur qui m'opprime“, eine herrliche Leistung voll dramatischer Schlagkraft und regen Flusses der Phan-

taſie. Eigens bemerkenswerth iſt in dieſem wie in vielen andern Stücken die gänzlich manierfreie Verwendung der Kunſtmittel, die Tiefe der Auffaſſung und Gründlichkeit der Ausführung, ebenſo die Originalität der Schlüſſe, die ſich keineswegs in den bekannten ſtereotypen Formelu ansräuſpern. In der Schlußſcene dieſes Actes, der Arie Osmidens „Ah! mon désespoir m'épouvante“, wohl der Krone des ganzen Werkes, betreten wir die höchſte Sphäre muſikaliſchen Ausdrucks. Seine knirſchende Wuth, ſein ſchnaubender und doch ohnmächtiger Ingrimm ſind mit einer charakteriſtiſchen Gewalt gezeichnet, wie es nur den größten Meiſtern gelungen iſt. Wild aufreißende Accente durchtoben dieſes Stück und liefern ein mit größter Treue ausgeführtes Bild dieſes aus allen Banden geratheuen Gemüthszuſtandes. Auch überraſcht uns hier die beſondere Kraft, mit welcher das Orcheſter die Situation interpretiren hilft. Beide letzterwähnten Arien zeigen bei wohl gleicher Größe des Ausdrucks, wie man ſie in den hervorragendſten Schöpfungen Gluck's trifft, eine höhere Meiſterſchaft in der Modulation, eine kunſtreichere Behandlung der Details, namentlich in letzterer bemerken wir auch eine ſtärkere Fülle der Inſtrumentation (die ganze Orcheſtermaſſe iſt hier thätig,

und außerdem sind noch drei Posaunen aufgeboten).

Im dritten Acte glänzt vor allem die Arie Ormidens „Pour prix du sang qu'il a versé", die zu dem Schönsten gehört, was dieser Componist geschaffen. Sie beginnt mit einem in warmen, goldigen Tönen flehenden Cantabile. Der Mittelsatz All° vivace malt in lebhaften Farben die Ruhmesthaten Osmidens und Astor's, seines tapfern Gefährten. Man meint mitten im Gewühl des heißen Kampfes zu stehen, so schwungvoll und schneidig ist die Declamation, so entschlossen andringend das Orchester, so beflügelt der stürmische Eilschritt der Rhythmik. Durchwegs herrscht scharf treffende Prägnanz des Ausdrucks und der rasche Pulsschlag echt dramatischen Empfindens. Wir erwähnen ferner das Trio „Vous l'allez voir au temple de douleur accablé", das reich an bedeutsamen Zügen in bewegtem Flusse dahinrauscht, und worin die drängenden Bitten Ircilens und Néadens mit den harten Entgegnungen des Königs scharf contrastirt sind, endlich jene schöne Inspiration voll edelsten Wohllauts und tief seelischen Ausdrucks, den Abschiedsgesang Dircé's vom Leben, ein Stück, das den berühmten Typen dieser Gattung, den Adieux Iphigeniens und Juliens

(in der Vestalin) sich würdig an die Seite stellt; während aber dort das Bild des Geliebten die Todgeweihte umschwebt, ist es hier die Sorge um das Wohl ihres armen Kindes, die in ihren vermeintlich letzten Augenblicken Dircé's ganze Seele ausfüllt. Cherubini hat mit diesem Gesang seine glänzende Befähigung zur Erfindung rührender und empfindungsseliger Weisen von einfach erhabenem Charakter documentirt. Auf diesem Pfade fortwandelnd wäre er den berühmten Neapolitanern Pergolese, Majo, Jomelli, ein gefährlicher Rivale geworden. Doch sein Ziel ließ ihn nach anderer höherer Richtung steuern. Zu Ende des Aufzuges erfreut uns wieder ein kunstvoll gesetzter frischer Chor, der dieses wahrhaft mächtige Gebilde würdig abschließt.

Ueberblicken wir die Musik zu Démophon in ihrer Ganzheit, so müssen wir das Urtheil der Zeitgenossen unterschreiben, daß es „bei so großer Jugend und geringer Vertrautheit mit der französischen Bühne unmöglich war, mit mehr Glanz zu debutiren". Wirklich waltet im weitaus größten Theile dieser Partitur blühende Frische der Erfindung, imponirende Größe der Auffassung und vor allem eine staunenswerthe Kunsttüchtigkeit der Ausführung, eine außerordentliche Gewandtheit in der

Verarbeitung der musikalischen Themen. Man gewahrt ferner Neuheit und Breite in den Formen, eine tiefe Kenntniß der Harmonie und eine ebenso reichliche wie effectvolle Verwendung der Orchesterkräfte. Letzteres giebt freilich der Kritik Anlaß zur Rüge. Dieser trop grand usage des instruments, der ihr auffällt, ist ihr lästig. Sie constatirt übrigens, daß dieses Auftreten des jugendlichen Componisten im Publicum die günstigsten Vorstellungen von seinem Talent erweckt hat. Trotzdem hatte Cherubini's Oper keinen namhaften Erfolg. Man ließ sich alles in allem mit acht Aufführungen genügen — ein unverdientes Schicksal für ein Kunstproduct, das bleibende Spuren seines Daseins in der Kunstgeschichte hinterlassen hat.

Démophon war ja das erste unter den in der großen pariser Oper damals zur Aufführung gelangten Werken, in dem ein junger Meister es gewagt, in enger Anknüpfung an die Musterleistungen der jüngsten Vergangenheit kühn seinen eigenen Weg zu gehen. Das war maßgebend für die neue Künstlergeneration in Frankreich und bestimmend für die Richtung, die sie einschlug. In Démophon gewahren wir noch die Verschmelzung zweier eigenthümlichen Stylarten, der lebensprühenden hinreißenden Wärme italienischen Gesanges

und der ernsten, strengen Würde des französischen Musikdramas. In den Folgewerken dieses Componisten und seiner Jünger schwindet die reife Schönheit des bel canto; dafür tritt die dramatische Energie, die tiefgedachte Conception, das große heftige Pathos, die Richtung auf das Erschütternde und auf breite musikalische Ausmalung der Situation immer mehr in den Vordergrund und wird beharrlich weiter ausgebildet. Die lyrische Tragödie Cherubini's, in der eine neue mächtige und eigenartige Individualität zum Durchbruch gelangt ist, hat den nächsten Anstoß zu dem Umschwung in der Compositionsweise gegeben, wie ihn die Musikwerke der nächsten Jahre deutlich erkennen lassen. Sie war der Vorbote einer neuen Schule. All' die erhabenen Kunstleistungen der Revolutionsepoche leiten auf Démophon als ihren Ausgangspunkt zurück. War irgend etwas im Stande, Cherubini für den Mangel eines glänzenden äußeren Erfolges zu entschädigen, so war es gewiß die befruchtende Anregung, welche die Künstler durch sein Werk empfangen hatten; sie konnten ihm alle deshalb verpflichtet sein.

Mittlerweile war die Revolution hereingebrochen. In der großen Oper ward sie vorerst wenig bemerkt. Man gab nach wie vor ungestört die

hehren Meisterwerke der vorangegangenen Epoche und feierte mit der Aufführung eines nachgelassenen Werkes, Vogel's **Démophon** (Text von Desriaux) 22. September 1789 einen letzten Nachklang des rein Gluck'schen Styls. Johann Christoph Vogel, ein gebürtiger Nürnberger, war erst 32 Jahre alt, 26. Juni 1788 gestorben. Sein Toison d'or hatte gute Hoffnungen erweckt. Gluck, dem er diese Partitur gewidmet, spendete ihm Lobsprüche und nannte ihn seinen „ersten Sprößling". Sein neues Werk, an welchem er viele Jahre lang gearbeitet, sollte seinen Ruf noch mehr steigern. Eben jetzt, wo sein Talent eine höhere Entfaltung zu nehmen schien, riß ihn, dessen Gesundheit durch Ausschreitungen untergraben war, ein grausames Geschick früh in die kühle Erde. Vogel hatte dreierlei mit Gluck gemein: die Nationalität, das engere Vaterland (Bayern) und die Richtung in der dramatischen Musik. Es ist ihm aber in den beiden Werken, die er hinterlassen, nicht gelungen, seinem gefeierten Vorbilde nahezukommen. Vielleicht weil er bei aller Begeisterung für die Gluck'schen Schöpfungen nicht über eine genügend starke Originalität verfügte und sich nur zu gerne an seinen Meister anlehnte; vielleicht auch in Folge seiner ungeregelten Lebensweise, die ihn von eifriger

Beschäftigung mit der Kunst abzog und ihn nur in langen Zwischenpausen zur Arbeit kommen ließ. Vogel war indeß immerhin ein Mann von bemerkenswerther Begabung. Ein warmer, natürlicher Zug zeichnet seine Musik aus, die im Pathetischen oft eine nicht gewöhnliche Höhe erreicht. Besonders Démophon enthält Musiknummern, welche den Tod seines Verfassers aufrichtig bedauern lassen.

Ungeheuern Ruf genoß die Ouverture. Sie hat die Oper überlebt und galt lange in ihrer Gattung als das Meisterwerk dieser Epoche. Gleich ihr Erscheinen erregte Aufsehen. Das Publicum war so begeistert, daß sie — ein noch nie vorgekommener Fall — unter dem Beifallstosen des ganzen Auditoriums wiederholt werden mußte. Durch lange Jahre konnten die Pariser sie nicht satthören. Nicht nur in den meisten Concerten ward sie gespielt, sie diente auch als Schmuck der großen Nationalfeste der Revolution. Bei der am Marsfeld 1791 abgehaltenen Trauerfeierlichkeit zu Ehren der bei Nancy gefallenen Offiziere ward diese Ouverture von 1200 Blasinstrumenten aufgeführt, denen absatzweise 12 Tamtams secundirten. Der Effect war nach der Versicherung eines Ohrenzeugen (Choron) „einzig“; schon Ende 1790

hatte sie Gardel in das beliebte Ballet Psyché eingeflochten, wo sie als Dämonentanz figurirte. Unter den Gesangstücken giebt es hauptsächlich drei, deren Autorschaft Vogel alle Ehre macht. Es sind dies die Arie des Timante „quelle fatalité“, ausgezeichnet durch mächtigen Schwung und kraftvolle Leidenschaft, die Dircéens „Hélas si je pouvais vous dire“, eine sehr empfindungsvolle, von trüber Trostlosigkeit umschattete Arie, und das Quartett „Ocrime! ô race infortunée!“ im dritten Act, das von hoher tragischer Gewalt durchseelt ist. Auch viele andere Stücke bieten bemerkenswerthe Schönheiten. In den meisten zeigt sich lebhafte dramatische Empfindung, ein Vorzug, den auch Gluck an ihm schätzen gelernt hatte; Vogel erweist sich darin nicht, wie so viele deutsche Opernschreiber, als ein endlos fortmusicirender Tondichter, sondern als zielbewußter, rasch auf die Hauptsache losschreitender Dramatiker. Die große Ausdrucksweise der französischen Bühne hat er vollständig beherrscht. Wahrscheinlich hätte er Bleibendes geleistet, wäre ihm längeres Leben und volle Ausreifung seines Talentes gegönnt gewesen.

Betrachten wir die Situation der großen Oper, wie sie sich beim Ausbruch der Revolution darstellt. Von den vier Säulen, auf denen das

ſtattliche Gebäude der lyriſchen Tragödie nach dem Rücktritte Gluck's ruhte, waren zwei, Sacchini und Vogel durch den Tod hinweggerafft. Salieri hatte bald nach der erſten Aufführung von Tarare die Seineſtadt verlaſſen und war auf Nimmerwiederkehr nach Wien gegangen. Piccinni war das weitere Produciren für Paris gründlich verleidet worden. Es berührt ſchmerzlich zu ſehen, wie die Leitung der Académie ſich nicht entblödete, mit einem ſo hochverdienten Künſtler rückſichtslos umzuſpringen. Piccinni hatte ſeit Pénélope, dem letzten ſeiner Werke, das die große Oper 1785 in Scene gehen ließ, drei neue Compoſitionen geſchaffen, eine neue Muſik zu Adèle de Ponthieu und zwei andere lyriſche Tragödien: l'Enlèvement des Sabines und vor allem Clytemnestre, ein tief ernſtes Werk, deſſen Muſik ganz neue Seiten ſeiner reichen Begabung erſchloß, und welches bei den Proben, die davon ſtattfanden, allgemeines Intereſſe erweckte. Und was that die Académie? Anfangs hielt ſie ihn mit vagen Verſprechungen hin, zwang ihn ohne triftigen Grund zur Umarbeitung des Ganzen, und nachdem man ſo ſein Müthchen an dem genialen Mann gekühlt hatte, trat man demſelben in offener Feindſchaft entgegen und ſchnitt ihm kurzweg jede Hoffnung auf die Aufführung

seines Werkes ab. Ermüdet von diesen unaufhörlichen und nutzlosen Kämpfen gegen das gehässige Intriguenspiel der Opernadministration und durch die Revolution seiner Einkünfte beraubt, kehrte er tief verletzt über die erlittenen Demüthigungen, in allen seinen Erwartungen arg enttäuscht, 1791 Frankreich den Rücken und eilte nach Neapel, in sein Heimatland zurück.

So waren die berühmteren Meister theils decimirt, theils desertirt. Die große Oper, ihrer besten und bewährtesten Stützen beraubt, glitt rasch von der Höhe des Ruhmes hinab, auf die sie die anhaltenden Erfolge der siebziger und achtziger Jahre gehoben hatten. Nach der Hochfluth der letzten Jahrzehnte war eine merkliche Ebbe eingetreten, auf die intensive Kraftentfaltung der früheren Zeit war eine Periode der Abspannung gefolgt; nur ein leiser Wellenschlag kräuselte die Oberfläche dieses einst so sturmgepeitschten Meeres. Wie hätte es auch anders kommen sollen? In der großen Oper verfolgte man wieder die Politik der Zugeknöpftheit, eine recht träge und nachlässige Gebahrung riß wieder ein, die den künstlerischen Stillstand in der Académie in Permanenz zu erklären drohte. Man wollte keine Neuerer eindringen lassen und bereitete ihrem Emporkommen

alle denkbaren Schwierigkeiten. Die besten Talente der Zeit wandten sich darum den kleineren Bühnen zu, die, begierig nach neuen Stücken, ihnen mit offenen Armen entgegen kamen; die Componisten konnten da auf raschere und doch gute Aufführung ihrer Werke rechnen und fanden hier den willigen und geeigneten Boden zur Verwirklichung ihrer künstlerischen Pläne. Hier nahm denn auch das musikalische Drama einen kräftigen Aufschwung, hier blühte die Kunst, während sie in der Académie brachlag. Die erste lyrische Bühne brachte während der ganzen Revolutionszeit bis zum Kaiserreich nur wenige Novitäten von künstlerischem Werth, und diese wenigen gehaltvollen Producte, die (wie Démophon, Adrien und später Sémiramis und Anacréon) nur in langen Zwischenräumen aufeinanderfolgten, übten keine Zugkraft. Dadurch gerieth die ohnehin geringe Unternehmungslust in der Académie völlig in's Stocken. Sie zehrte blos mehr an der Erinnerung ihrer großen Vergangenheit und harrte, die Traditionen der Gluck'schen Epoche sorgfältig wahrend, des erlösenden Retters. Er kam. Der feurige Hauch seiner Musik rief diese Königstochter, die wie Dornröschen in tiefem Schlaf versenkt lag, wieder zu frischem frohen Leben wach. Es war ein Südländer, der dies Wag-

niß vollbracht, Spontini, der italieniſche Schöpfer des Cortez, der Vestalin und Olympia. Seine zermalmende Größe ſollte ganz Europa zur Bewunderung zwingen und für die Große Oper Tage neuen Glanzes herbeiführen. Indeß vom Tode Gluck's und Sacchini's, vom Abgange Salieri's und Piccinni's bis zum ſieghaften Auftreten des ſtolzen Römers klafft ein weiter ereignißreicher Zeitraum.

Ihn zu überbrücken, iſt der Zweck des vorliegenden und eines folgenden Werkes.

II.

Die Opéra comique von Richard Löwenherz bis Euphrosine 1784—90.

II.

Dalayrac's erste Erfolge: Nina, les deux Petits Savoyards — Die Opera buffa, ihre Beliebtheit und künstlerischer Werth — Die Italiener im Théâtre de Monsieur — Das Auftreten der Revolution und ihr Einfluß auf die Umgestaltung des Musikstyls der nationalen Bühne — 2 Raoul, Bastillensturm und Föderationsfest — la Matinée du 14. Juillet — Die Londoner Theater — Berton's Les Rigueurs du Cloître, le Nouveau d'Assas — Euphrosine.

Von dem schweren, majestätisch stolzen Segelschiff der großen Oper steigen wir hernieder auf den engen, hurtigen Nachen der Opéra comique. Grétry, der langjährige Beherrscher dieser Bühne, hatte mit Richard Löwenherz 1784 seinen Haupttrumpf ausgespielt. Seine Erfindungskraft erscheint hier in voller Reife, seine Charakterisirungsgabe erreicht hier ihren Gipfelpunkt, mehr noch als

in seinen sonstigen Werken waltet da durchgehends überzeugende Wahrheit des Ausdrucks. Richard Löwenherz erntete ungeheuren Erfolg und rief lebhaftes Entzücken im Publicum hervor. Doch dieser seltene Triumph des Richard war für seinen Schöpfer das letzte volle Lächeln der Volksgunst. Der geistvolle Componist hat seinen Erfolg nicht mehr überboten. Keines seiner folgenden Werke konnte in Beliebtheit mit dem gefeierten Löwenherz concurriren, dessen Ruf sich ja auch für uns Nachgeborene einer späteren Zeit so gefestigt hat, daß dieses Werk wie kein anderes als Typus der Opéra comique des ancien régime erscheint.

Als wenige Jahre darnach eine andere Richtung auf der nationalen Bühne sich einbürgerte, verlor der Chef der französischen Schule den ersten Platz, den er bis dahin trotz Monsigny und Philidor behauptet hatte. Er war von mächtigeren Rivalen in die zweite Reihe gedrängt und schuf in Nachahmung des nun gangbaren Kunststyls Werke, die von Verdienst zeugen, denen aber nicht mehr das glückliche Loos seiner Erstlingsproducte beschieden war.

Einen nächsten großen populären Erfolg hatte die Opéra comique 1786 mit **Nina** erzielt, einem sehr anziehenden Stück. Der Dichter ist Marsollier,

der gewöhnliche literarische Gefährte Dalayrac's. Das einactige Werk trieft von Thränenergüssen und ergreifenden Mitleidsäußerungen. Bei allem gallischen Witz, den namentlich Grétry vortrefflich zu meistern wußte, fehlt es nämlich in den damaligen komischen Opern der Franzosen nicht an Rührscenen, worin der Sensibilität dieser Epoche Genüge geschieht. Schon der Déserteur (1769) bewegt sich vorwiegend auf diesem Terrain; noch mehr Nina, deren wunde Empfindsamkeit hart an's Pathologische streift.

Nina liebt Germeuil, dem ihre Hand versprochen war, als ein mächtigerer und reicherer Nebenbuhler die Gunst von Nina's Vater erlangt und ihn verdrängt. Germeuil stößt, als er Abschied von seiner Geliebten nehmen will, auf seinen Gegner; es entspinnt sich ein Zweikampf, er fällt, und allgemein glaubt man ihn todt. Nina wird wahnsinnig. Sie verliert das Bewußtsein des Geschehenen und erkennt nicht einmal mehr ihren vor Reue verzweifelnden Vater. Täglich erwartet sie auf einer Rasenbank mit gelösten Haaren, einen Blumenstrauß in der Hand, die Wiederkunft ihres Geliebten. Hier singt sie, während ein jäh aufzuckender Hoffnungsschimmer ihre starren Züge verklärt, jene hübsche Romanze, die damals viele Thränen fließen machte.

Quand le bien-aimé reviendra
Près de sa languissante amie,
Le Printemps alors renaîtra,
L'herbe sera toujours fleurie.
Mais je regarde, hélas, hélas!
Le bien-aimé ne revient pas.

Die Erinnerung an Germeuil, es ist der einzige Gedanke, der sie beherrscht. Die jungen Mädchen des Dorfes sind ihre trauten Gespielinnen. Sie weinen mit ihr und versuchen sie manchmal aufzuheitern, aber in ihre lustigen Spiele und frohen Weisen mischen sich die kummervollen Klagelaute der Unglücklichen, die nichts interessiren kann, als das Wiedersehen des Geliebten. Endlich kommt Germeuil. Er ruft in Nina alle Erinnerungen an ihre Liebe zurück und bringt sie so vorsichtig und allmählig zum vollen Bewußtsein. Beglückt schließt die Genesene ihr Vater in seine Arme und übergiebt sie dann als Gattin dem Geliebten, um dessentwillen sie so viel gelitten.

Nina erfreute sich der günstigsten Aufnahme. Bis in die Modeartikel fand der Erfolg der hübschen Oper Nachklang. Man fabricirte Frisuren à la Nina, Mäntel à la Nina u. s. f. Hatte man früher zu Ehren Rousseau's, des Geburtshelfers der Sentimentalität, Roben à la Jean-Jacques-Rousseau getragen, warum sollte man sich jetzt nicht mit Mänteln à la Nina schmücken. Die schnell berühmt gewordene Oper hatte einen Sensationserfolg errungen, der lange anhielt. Der junge Dalayrac hatte damit plötzlich das Heft in die Hand bekommen. Er war in den letzten Jahren das ancien régime der Hauptproducent der komischen Oper. Er konnte zwar Grétry nicht ganz ersetzen, aber er führte durch einige Jahre sozusagen provisorisch die Herrschaft über die nationale

Bühne, bis ein größerer und tieferer Künstler (Méhul) ihn entthronte.

Unter den folgenden Operetten Dalayrac's machten namentlich **Les deux Petits Savoyards,** auch ein niedlicher Einacter, dessen Textbuch gleichfalls von Marsollier herrührt, eine nicht geringe Wirkung.

Zwei junge Savoyardenknaben kommen auf einen Jahrmarkt, um vor dem fröhlichen Volk ihre kleinen Künste zu zeigen. Der rauhe Amtmann will sie wegjagen lassen, und nur das Eintreffen des Gutsherrn schützt sie vor brüsker Behandlung. Der Gutsherr, der menschlicher denkt, nimmt Interesse an diesen Kindern und will ihnen Gutes erweisen, nachdem er ihren Charakter vorher geprüft hat. Er verspricht jedem der beiden eine glückliche, sorgenfreie Existenz, wenn sie bei ihm bleiben. Doch da er als Bedingung die Trennung von ihrer armen Mutter setzt, weisen sie es offenherzig zurück; um keinen Preis wollen sie ihre innigstgeliebte Mutter verlassen. Man sperrt sie ein, um ihre Widerhaarigkeit zu besiegen, allein sie gewinnen durch den Schornstein das Freie. Eben als sie jetzt durch die Flucht sich retten wollen, ergreift sie der Amtmann, zwingt sie ihr Bündel herzugeben, und da sich darin ein Bildniß vorfindet, das mit einem im Schlosse befindlichen große Aehnlichkeit hat, beschuldigt man sie des Diebstahls und will zu harter Strafe schreiten. Bald jedoch klärt sich die Sache auf. Das Bildniß ist das ihres Vaters Micheli, des Bruders des Gutsherrn, der sie nun vor dem versammelten Volk als seine Verwandten und Erben erklärt. Ein Fest endigt das muntere Stück, in welchem auch der Sentimalität ein breiter Platz gegönnt ist.

Die Gutherzigkeit der beiden Kleinen, ihre kindliche Naivität, ihre liebevolle Anhänglichkeit an ihre Mutter, das Wohlwollen des Gutsherrn, der in den Gesprächen mit ihnen fast immer „ému“ ist, und die ofte Rührung der Savoyarden (manche Musikstücke wie das Couplet singen sie „en pleurant à moitié“), alles athmet den empfindsamen Zug jenes Zeitalters. Namentlich aber in dem Schluß-Vaudeville gelangt die sensible Tendenz zum unverhohlenen Ausdruck.

Vaudeville. Le Monseigneur:

Mes Amis je dois vous le dire,
Ici je suis le plus heureux,
Le Ciel a comblé tous mes voeux
Et j'obtiens ce que je désire.
Surtout mes Enfans songés bien
Malgré votre Métamorphose
Que le nom, le rang, l'argent ne font rien,
Que le coeur seul est quelque chose.

Les deux Petits Savoyards, zum erstenmal aufgeführt 14. Januar 1789, errangen wie die meisten gleichzeitigen Schöpfungen dieses beliebten Componisten, unter denen wir Azémia, Renaud d'Ast und Sargines hervorheben, entschiedenen Beifall. All' diese Operetten erfreuten sich der aufrichtigsten Gunst des Publicums; man bereitete ihnen den willkommensten Empfang und fand an

den eingestreuten kleinen Stücken, wie Romanzen, Duett's, Couplet's, die Dalayrac mit großem Geschick und glücklicher Berechnung der Bühnenwirkung, oft auch mit wirklicher Innigkeit zu schreiben wußte, volles Behagen. Die einfach natürlichen, leichtfaßlichen, liebenswürdig frischen Gesänge Dalayrac's wurden immer mehr bekannt und beliebt, und jedes seiner Werke, so geringfügig auch sein Kunstwerth als Ganzes erscheinen mag, enthielt immer einige solcher hübscher Stücke, die Glück machten und bald in aller Mund erklangen. Wie in den meisten dieser Producte im Dialog und der Stimmung des Ganzen ein traulicher, familiärer Ton vorherrscht, so charakterisirt auch die Musik dieses Künstlers ein ihr eigener gemüthlicher Zug; und wie darin Situationen von höherem dramatischen Interesse fast ganz gemieden sind, so kennt auch die Musik dieser Werke keine Kraftanspannung, sondern tändelt meist anmuthig einher.

Es war eben die Zeit, wo man sich gern an harmlosen Rührstücken und leichten, munteren Komödien ergötzte. Die niedlichen Gesänge Dalayrac's entsprachen treffend dem Gemüthszustande dieser Gesellschaft, die lächelnd und scherzend sich ahnungslos über einem Vulcan bewegte, aus dem bald mit dumpfem Donnergrollen ein sprühender Aschen-

regen ſich ſengend ergoß, der aber, wiewohl nur wenige Jahre, ja Monate vor dem Ausbruch des verheerenden Brandes kein verderbenkündendes Anzeichen Beunruhigung einzuflößen vermochte, die vielmehr ſorglos in den Tag hinein lebte und mit vollen Zügen die berauſchende Luſt des Augenblicks genoß. Die Unwetter der Revolution, welche die damalige vornehme Welt hinwegfegten, ſollten ſie wie ein vernichtender Blitzſtrahl treffen. Man trug zwar eine geheime Ahnung von der Unhaltbarkeit der ſocialen und ſittlichen Zuſtände und einer bevorſtehenden großen Umwälzung in ſich, aber man dachte ſich dies Ereigniß noch in weite Ferne gerückt, erſt nach Verlauf von Jahrhunderten eintretend. So meint Sénac de Meilhan in ſeinen Considérations sur l'Esprit et les Moeurs 1787, erſt nach 10—12 Generationen würde eine Sintfluth die Menſchen aus dem gegenwärtigen Zuſtande der Erſchlaffung reißen und Alles in die Nacht der Unwiſſenheit zurückſtoßen. Umſomehr erſchrak man, als das von Niemandem erwartete Geſpenſt des Unheils ſich plötzlich drohend emporrichtete, und dieſes durch den Taumel zügelloſen Wohllebens entnervte, im Schwelgen in Genüſſen aller Art ermattete, durch Frivolität überſättigte und fortwährende Unthätigkeit gelangweilte Geſchlecht

verſchlang, welchem der glänzende Salonwitz den dürftigen Erſatz bot für Glauben und Sitte, die es beide längſt verloren hatte.

Wenn irgend wer, ſo konnte wohl Lafayette, ein Mann, der ſpäter eine ſo große Rolle in dem Revolutionsdrama ſpielte, die Sachlage durchſchauen, und doch liefert ſein Schreiben an Waſhington vom 9. October 1787 einen claſſiſchen Beleg dafür, daß man ſich damals nichts träumen ließ von böſer Zukunft, und ſich froh und ſicher wähnte, während das ſcharfe Schwert des Untergangs ſchon zitternd über den Häuptern ſchwebte. Nach und nach, meint der Held des nordamerikaniſchen Befreiungskrieges, nachdem er alle Symptome der ſich vorbereitenden Bewegung aufgezählt, und ohne große Zuckungen werde man zu einer unabhängigen Volksvertretung und folglich zu einer Verminderung der königlichen Autorität gelangen. „Aber das iſt eine Frage der Zeit," fährt er fort, „und es wird ſich umſomehr in die Länge ziehen, als das Intereſſe der Mächtigen hemmend in das Räderwerk eingreifen wird (et cela marchera d'autant plus lentement que les intérêts des hommes puissants mettront des bâtons dans les roues)."*

* Mémoires du général Lafayette publiés par sa famille t. II, p. 209.

Lafayette irrte. Die Revolution kam nicht allgemach, ſondern raſch; ſie ging nicht langſam vorwärts — ſie lief Sturm.

Zur Charakteriſtik der damaligen Zeit gehört auch die italieniſche Oper, beſonders die allbeliebte Buffa. Allerliebſt, voll Lebendigkeit und Zierlichkeit, dabei reich an anſprechenden und einfachſt harmoniſirten Melodien war ſie in ihrer heiteren Sorgloſigkeit der ächte Repräſentant der Rococozeit und neben ihrer ungleich würdigeren Schweſter, der opera seria, das Favoritkind der Höfe Europa's. Ihre frohe Laune, ihr ſchelmiſches Spiel, die friſche prickelnde Muſik machte ſie zum Entzücken aller Dilettanten — eine liebenswürdig reizende, aber ſchnell vergängliche Kunſtgattung. Die Muſik, die anſcheinend flüchtig vielleicht die ernſteſte aller Künſte iſt, kann hier nur ein falſches Daſein friſten. Dieſe Kunſt, die nur in den reinſten Höhen des Ideals, losgelöſt von den Schlacken des ſchaalen Weltgewirres wahrhaft auflebt, ſich nur am wohlſten und freieſten fühlt, wenn ſie kühnen Flugs in weite ungemeſſene Fernen fortträgt, ſie konnte in den winzigen Rahmen der opera buffa eingezwängt, wo ſie untertaucht in den Strudel des gemeinen Lebens, unmöglich Hohes leiſten.

Das ganze Genre ist ja höchst geringfügig und niedrig. Die Musik hatte da kaum einen Ausweg, sich über ein bloßes Belustigungs- und Unterhaltungsmittel hinaus zu erheben, sie mußte sich dazu mißbrauchen lassen, mit gefallsüchtigen Reizen zu flunkern, durch drollige Spaßhaftigkeit und seichte Lebenstöne das Publicum zerstreuen zu helfen. Tiefere Gemüthsseiten werden fast nie berührt, nirgends treffen wir hier wie in dem musikalischen Drama oder der Tragödie große ergreifende Situationen, mächtige Conflicte, eine gewaltige Zeichnung von Seelenkämpfen, in deren kraftvoller Wiedergabe die Musik excelliren, ihr Höchstes und Bestes leisten könnte. Die Sujets sind nicht nur meist über Gebühr nichtssagend, sondern gerade die lächerlich kleinsten, unscheinbarsten, in ihrer Unbedeutendheit ganz gleichgültig lassenden Interessen werden darin mit Vorliebe behandelt. Eine kräftige Erregung kommt nicht auf; in heiterem Spiel, ewig munter und scherzend gaukelt die Musik vorüber, der Höheres verlangende Sinn aber geht leer dabei aus. Denn der sinnlichen Frische steht hier kein genügend geistiges Gegengewicht gegenüber, der blühenden Erfindung mangelt das adelnde Streben, den frohlebigen Eingebungen einer rosigen Laune der auf das Ideal gerichtete Blick, der keck und

leicht hinsprudelnden Phantasie die wahre Kunstweihe und der tiefere Gehalt. Alles ist im Buffo-Genre auf das Aeußere und Aeußerliche berechnet, nichts auf die Vertiefung des Innern bedacht. Das ethische und pathetische Element fehlt ganz, und damit ist jeder ächten Kunstentfaltung von vorne herein der Boden entzogen, und jedem edleren Aufschwunge Luft und Licht genommen. Weder Leistungen der größten Meister (wie Mozart's oder Rossini's) noch des zu diesem Fache ganz eigens veranlagten Cimarosa können eines Besseren belehren. Auch sie konnten nicht mehr machen, als was in den Bedingungen dieser Gattung gelegen ist, wo die Musik wie jene Schlange im Garten Eden dazu verdammt ist, sich am Boden fortzuwinden, weil ihr die Schwungkraft fehlt, sich in des Aethers freie Bahn hinanzuschwingen.

Können wir demnach diesem Genre nur eine untergeordnete Stelle zuweisen und nur sehr geringen Kunstwerth beimessen, so verdient es doch Berücksichtigung in historischer Hinsicht, denn es gehörte einst zum Leben und besaß große Actualität. Dem bestrickenden Zauber seiner einschmeichelnden Melodie folgte, von den kosend weichen Sirenenklängen gelockt, die halbe Welt. In Frankreich freilich war die Herrschaft der Buffa beschränkt.

Hier spielte sie nicht entfernt die Rolle wie in andern Ländern, weil die nationale Eitelkeit der Franzosen ihre Einbürgerung nicht zuließ. Seit dem berühmten Streite gegen die Buffon's, der mit ihrer Verjagung aus Paris endigte, hatten die Italiener sich begnügt, zuweilen die französischen Capitale als Gäste zu besuchen und hier eine Serie von Vorstellungen zu geben. Nun aber trat 1789 ein Wendepunkt in den Geschicken der transalpinischen Kunst in Frankreich ein. Jetzt gingen die Italiener daran, sich dauernd in Paris zu installiren.

Léonard Autié, Coiffeur der Königin, hatte von Marie Antoinette das Privilegium einer italienischen Oper erhalten. Dem berühmten Violinisten Viotti gelang es, die besten Gesangskräfte nach der Seinestadt zu ziehen, er selbst führte die Direction der Oper, mit der musikalischen Leitung war Cherubini betraut, das Patronat der neuen Unternehmung hatte Monsieur, Graf von Provence, des Königs Bruder, der nachmalige Ludwig XVIII. Italienische Sänger von Talent und Ruf, Raffanelli, Rovedino, Mengozzi, Viganoni, Mandini, die Damen Baletti, Morichelli, Mandini wetteiferten mit einander um die Gunst des Publicums, das ihren Leistungen mit Begeisterung entgegenkam.

Im Théâtre de Monsieur, das am 26. Januar 1789 mit le Vicendi amorose eröffnet ward, fanden, da es mit weitgehenden Privilegien ausgestattet war, verschiedene Genres zugleich Vertretung. Nicht nur die opera buffa, auch die französische Oper (sowie die gesprochene Komödie) ward hier cultivirt. Die Gesellschaft spielte Anfangs in den Tuilerien, übersiedelte nach dem Aufstande vom 6. October in das Théâtre des Variétés (à la foire Saint-Germain), später endlich in das neugebaute Théâtre Feydeau, in dem als Eröffnungsvorstellung am 6. Januar 1791 le Nozze di Dorina gegeben wurden. Seitdem war dieses Theater, wie wir vorläufig blos erwähnen wollen, eine der wichtigsten und ruhmvollsten Stätten der lyrischen Kunst und ward namentlich für den Aufschwung des höheren musikalischen Dramas der Revolutionszeit von eingreifendster Bedeutung. Sänger und Orchester waren ausgezeichnet, das Repertoire mannigfach und abwechslungsreich, die Darstellung von hoher Vollkommenheit. Bald wurde das neue Schauspiel so beliebt, daß das Théâtre de Monsieur inmitten des politischen Rummels der ersten Revolutionsjahre das am stärksten besuchte von Paris war. Hier hörte man Werke von Paisiello (Il Rè Teo-

doro, La Serva Padrona, Il Barbiere di Siviglia, La Molinara, La Frascatana, Il Tamburro notturno, la Pazza per amore), Martini* (Il Burbero di buon cuore, la Cosa rara), Cimarosa (l'Impresario in Angustie, L'Italiana in Londra, Le Trame deluse), Piccinni (La buona figliuola), Sarti (Le Nozze di Dorina, Le Gelosie villane), Salieri (La Grotta di Trofonio, La Scuola de Gelosie, La Locandiera scaltra), Guglielmi (La Pastorella nobile, Le Due Gemelle, La Bella Pescatrice) und anderer minder bedeutender transalpinischen Componisten (Bianchi, Tritto, Mengozzi, Raimondi, Tarchi, Anfossi, Gazzaniga ꝛc.), Cherubini und Ferrari setzten die Einlagsstücke in die italienischen Opern, was dem Rufe des ersteren sehr förderlich war. Alles war im besten Gange, da kam der 10. August 1792. Die großen Ereignisse dieses Tages, der plötzliche Zusammenbruch der alten Monarchie, deren müden Lebensabend noch die italienische Oper mit ihrem hellen Schimmer vergoldet hatte, setzte allen Hoffnungen der Fremden ein Ziel. Die wälschen Sänger bekamen

* Eigentlich Martin y Solar, ein zu Valencia geborener Spanier, der in Wien Mozart in der Gunst des Publicums den Vorrang abgewonnen.

Furcht, noch vor den Gräuelscenen des September gewannen sie die Grenze. Wie jäh aus ihren Nestern aufgestörte Schwalben flohen sie eilig aus der Weltstadt, wo jetzt die niedlichen Stimmen der froh scherzenden Musen durch Waffengeklirr, das Schlachtgeschrei erhitzter Leidenschaften und das Todesröcheln verblutender Opfer zum Schweigen gebracht waren. Wieder war das Freundschaftsband, das so oft die schöne italienische Gesangskunst auf französischer Erde geknüpft, zerrissen. Die Buffooper ward aufgelassen, und Paris blieb ohne italienische Oper bis 1801; das Théâtre Feydeau aber wendete sich von jetzt an ganz der Pflege der französischen Oper zu.

Wir haben früher die künstlerische Bedeutung der italienischen opera buffa erwogen, auch über die Opéra comique kann unser Urtheil im Ganzen nicht viel günstiger lauten. Auch sie kann in der ursprünglichen ungeänderten Gestalt der Operette höheren Ansprüchen nicht genügen. Auch sie bewegt sich hauptsächlich in mittleren Regionen der Empfindung, auch ihr Ziel ist vornehmlich auf pikanten, angenehmen Zeitvertreib, auf ein heiteres Spiel von Anmuth und Witz gerichtet. Die Sphäre höherer Poesie wird meist scheu gemieden, sie flieht tiefhaltige Lebenstöne und starken, mächtigen Eindruck.

Dennoch möchten wir ihr den Vorzug geben vor ihrer älteren italieniſchen Schweſter. In der Opéra comique iſt freilich alles proſaiſcher, nüchterner, aber auch wahrer und innerlich lebensvoller gegenüber der karikirten Frohlebigkeit, wie ſie in einer ächten Buffa durchweg tollt. Zudem treffen wir mitunter in Werken der damaligen nationalen lyriſchen Bühne kräftig gezeichnete Situationen an, Scenen, die wirklich dramatiſches Intereſſe bieten, die an's Herz greifen und Monſigny, Grétry, in guten Stunden auch Dalayrac zu manch würdigem dramatiſchen Muſikſtücke begeiſterten. Dies war leider freilich mehr Ausnahme als Regel und die Opéra comique blieb gemeiniglich nur ein heiter ergötzliches Luſtſpiel, wo die Muſik die Epiſoden des Drama verzierte, ohne eine höhere ſelbſtſtändige Bedeutung entfalten zu können, ein Ding alſo, das den Stempel der Unbedeutendheit deutlich zur Schau trug. Jetzt jedoch bereitete ſich hier ein entſcheidender Umſchwung zum Beſſern vor, und eigenthümlicher Weiſe fällt er zuſammen mit dem Auftauchen und immer weiteren Umſichgreifen der revolutionären Bewegung, mit dem Auftreten der erſten größeren Ereigniſſe, die alle Welt in Spannung hielten.

Dies iſt keineswegs zu verwundern, wenn man

die tiefgreifenden Wirkungen dieses umsturzsüchtigen Zeitgeistes auf das ganze Leben und Sein der Nation in Anschlag bringt. Dieser wie eine wildgepeitschte Sturmfluth des schäumenden Meeres mächtig an Alles anrollenden, Alles durchdringenden und unwiderstehlich mit sich fortreißenden Strömung, deren Einfluß in geänderten Sitten, Gebräuchen und Anschauungen zu Tage trat und sich bald bis in das innerste Empfinden der Volksseele erstreckte, ihr war die Musik nicht im Stande sich zu entziehen. Sie konnte nicht wie ein Felsen Petri unerschüttert feststehen inmitten der Brandung der brausenden Wogen. Die Revolution, die alles angriff und alles änderte, sie mochte auch den Empfindungsausdruck und die Compositionsweise der dramatischen Musik nicht unangetastet lassen. Ihre Einwirkung ward im Gegentheil früh genug fühlbar, sie führte zur gänzlichen Umgestaltung der bisherigen Opéra comique und zur Einführung einer neuen, großen, feierlich strengen Compositionsweise auf der nationalen Bühne, deren Charakter dadurch völlig geändert ward.

Schon in den zwei Werken des Jahres 1789 in den beiden Raoul, finden wir die ersten, wenn auch noch schüchternen Anzeichen dieses bevorstehen-

den Umschwungs; im ersten, dem Grétry's, noch behutsam und zögernd, in dem Dalayrac's schon bestimmter und schärfer ausgeprägt. Sowohl in Text wie in Musik nähern sich beide Werke mehr dem lyrischen Drama als der musikalischen Komödie. In **Raoul Barbe-bleue** (Text von Sedaine, aufgeführt 2. März 1789) ist die bekannte Sage vom Ritter Blaubart verwerthet.

Raoul Barbe-bleue hat, da ihm angedroht ist, durch die Neugier seines Weibes den Untergang zu finden, schon drei seiner Gattinnen geopfert. Die vierte, die er eben heimgeführt, ist die schöne Isaure, der blühende Sproß eines reichen altadeligen Geschlechtes. Raoul will sie prüfen, indem er vorgiebt zu verreisen, und übergiebt ihr alle seine Schlüssel mit dem Auftrag, nur eines einzigen, den er ihr bezeichnet, sich nicht zu bedienen. Isaure erliegt, kaum daß er sich entfernt, ihrer Neugier. Sie betritt das verbotene Gemach, und ach, welch Entsetzen! sie findet hier die drei blutenden Köpfe der ersten Frauen ihres Mannes in einer Schüssel, deren drohende Inschrift: „Gestrafte Neugier" ihr das Blut aus den Wangen treibt. Raoul kommt sich zu rächen. Er will sie tödten, doch ihre Brüder, von der Gefahr, in der sie schwebt, benachrichtigt, stürmen das Schloß, dringen ein und langen gerade im rechten Momente an, um Isaure den Händen des Wütherichs, der erstochen wird, zu entreißen, worauf unter dem Jubel des Volks Isaure mit ihrem Geliebten Bergy die Hochzeit feiert.

In der Musik dieses Werkes gewahren wir an manchen Stellen das Ringen nach einem neuen,

ernsteren Styl. Die Werbungsarie Raoul's „Venez régner en Souveraine“ zeigt eine bemerkenswerthe Breite der Ausführung, die rachedürstende Arie im dritten Act enthält charakteristische Züge und kräftigen Rhythmus. Aber besonders in der Hauptsituation des zweiten Actes hat der Componist seine Kraft eingesetzt. Die Scene, wo Isaure das verhängnißvolle Gewölbe betritt (All^{o}-agitato — „Je me meure, que d'horreurs!“) ist mit großer Entschiedenheit wiedergegeben, die entsetzensvolle Stimmung treu zum Ausdruck gebracht, der orchestrale Theil energisch behandelt, namentlich die Violinen sind entschlossen geführt; auch die bei Grétry sonst so überaus einfache Harmonie weist oft Dissonanzen von schneidender Schärfe auf. Trotz diesen hie und da aufleuchtenden Spuren einer starken Ausdrucksweise ist **Raoul Barbe-bleue** im Ganzen noch weit entfernt, durch nachdrucksvollen Schwung einer tiefdurchdachten Musik den Anforderungen eines höheren lyrischen Dramas zu entsprechen.

Besser gelang dies dem anmuthigen Dalayrac in seinem **Raoul Sire de Créqui** (aufgeführt 31. October 1789). Schon die Stimmung des Ganzen contrastirt stark genug mit dem oft wässerigen und leicht angelegten Charakter vieler Stücke der Opéra comique. Es ist ein Drama voll

düsterer Katastrophen und erschütternder Scenen. Sein Stoff, von Marmontel dramatisirt, ist einer Novelle von d'Arnaud entnommen.

Baudoin, der Neffe Raoul's, den man in Palästina gefallen glaubt, hält ihn in einem Thurme eingekerkert, wo er in Fesseln bei Wasser und Brod allen Unbilden der Witterung schutzlos preisgegeben ist. Baudoin will ihn beerben. Er bemächtigt sich seines alten Vaters, seines Weibes und seines Sohnes Craon und droht, den letzteren umbringen zu lassen, wenn seine Mutter sich weigert ihn zu heirathen. Schon naht der verhängnißvolle Entscheidungstag, an dem auch Raoul in seinem düstern Kerker das Ende seiner Leiden erwartet. Allein die Kinder des Kerkermeisters befreien den Unglücklichen, der auf der Flucht durch den Wald Craon an einen Baum gebunden antrifft und ihn rettet. Raoul's Anhänger kommen zu Hülfe. Er selbst stellt sich an ihre Spitze, erkämpft nach heißem Treffen einen vollständigen Sieg, sein Todfeind Baudoin fällt dabei in seine Hände. Doch edelmüthig verzeiht ihm Créqui, welcher nun glücklich mit seiner Familie vereinigt ist, und überliefert ihn seinen Gewissensbissen.

Wie man sieht, fehlt es hier nicht an pathetischen Situationen, Dalayrac ist auch stets bemüht, den rechten Ton zu treffen. In der Ouvertüre scheint sich der Componist zum Ziel gesteckt zu haben, das Drama in seinen Grundzügen zu skizziren. Zuerst wird im All°-assai Dmoll ein tragischer Ton kräftig angeschlagen; im weiteren Verlaufe tauchen finster drohende Züge auf, bis

die von den Oboen vorgetragene Melodie der Romanze Craon's im Andante con espressione den Ausdruck in's Gebiet des Schwermüthigen überleitet, worauf wieder tragischer Ernst wie Anfangs hervortritt; zum Schluß erschallen beim Entrée des Soldats kriegerische Töne, helles Fanfarengeschmetter, das Kampf und endlichen Sieg verkündet. Schon im Duo zwischen Craon und Gérard erklingen beherztere Töne, als man gemeiniglich bei Dalayrac findet. Noch größere Bedeutsamkeit zeigt die Arie Landri's „Nous en trouverons", die oft einen muthigen Anlauf nimmt und eine energische Empfindung ausspricht. Im zweiten Act glänzt vor allem — nach dem Maßstab Dalayrac's gemessen — ein Prachtstück: die große Arie des Titelhelden, vorangegangen von einem nach ausdrucksvollem Vorspiel beginnenden obligaten Recitativ (also eine Form, wie sie sonst nur in der großen Oper gebräuchlich) „O d'un sommeil trompeur". In diesem bedeutenden, durch Schwung, kraftvollen Ausdruck und tiefere Charakteristik ausgezeichneten Stück begegnen wir einem so vollen Ausleben des Gefühls, wie es in der Opéra comique nur äußerst selten zu treffen ist. Der unglückliche, in öder Kerkerhaft schmachtende Créqui macht darin seinem gepreßten Herzen

Luft, betrauert sein herbes, grausam unerbittliches Geschick, das ihn hoffnungslos dem qualvollsten, elendesten Dasein preisgiebt und ihm kein Ende seiner Leiden, keine Erlösung gewährt. In dieser Arie treffen wir ein breit ausgeführtes Stimmungsbild, in dem auf düsterem Hintergrund oft ein kühnes, heroisches Pathos aufzuckt. Hier schon ist jener Ton vorgezeichnet, dessen sich die ganze Situationsdramatik der revolutionären Zeit bemächtigte und in immer gewichtigeren Producten zur vollen Aussprache brachte, was da nur angedeutet vorlag. Wir erwähnen außerdem noch die charakteristische Ariette des Kerkermeisters, ein kurzgefaßtes, scharf umrissenes Lied, im dritten die in die Ouvertüre verwebte Romanze Craon's „Une lumière vive et pure", ein edler, ausdrucksvoller Gesang, endlich das Trio „Sois notre appui Dieu que j'implore", dessen ideale Färbung und abwechselnd religiöser und heldenhafter Anstrich weit über die engen Grenzen der komischen Oper trägt.

Wie wir sehen, betritt in Dalayrac's Raoul, Sire de Créqui die Musik schon ein höher liegendes Terrain als dasjenige, worin fast alle früheren Producte dieses Componisten sich bewegten. Die Musik unternimmt es, tiefere, würdigere Aufgaben zu lösen, als dies gewöhnlich in der Opéra comique

der Fall war. Sie begnügt ſich nicht mehr als bloße Ornamentik, als ſchmückender Zierrath zu dienen, und in einer über dünner Begleitung aufſteigenden ſeichten Melodie die Worte in correcter Declamation abzuhaſpeln, ſondern ſchreitet zum energiſchen Ausdruck des Gefühllebens, appellirt an das innere Empfindungsleben des Hörers und iſt beſtrebt, ihm ſtärkere Eindrücke zu bereiten, ihn zu ergreifen und zu erſchüttern, nicht blos leicht zu rühren oder angenehm zu ergötzen. In dieſem Werke Dalayrac's war ein Schritt gethan in die Vorhalle der revolutionären Kunſt, und der Ausblick auf eine Aenderung der muſikaliſchen Ausdrucksweiſe der nationalen Bühne öffnet ſich hier zuerſt. Freilich — und wir betonen dies — iſt es mehr Wollen als Können, das dieſe Muſik, wenn ſie ernſt ſein will, verräth, aber das höhere Streben iſt da, die Richtung gegeben, welche Künſtler von außerordentlicher Begabung weiter verfolgen, conſequent ausbilden und zur Vollkommenheit erheben konnten. In die Reihe der Werke, die auf den neuen Styl, der während der Revolution zur Geltung kam, vorbereiteten, die hinüberführten von der populären Weiſe zur kunſtmäßigen, verdient Raoul Créqui in erſter Reihe genannt zu werden. Es dämmert noch, aber die

unsicheren Spuren einer neuen Kunstweise, sie tauchen bereits wie hell leuchtende Lichtstreifen aus einem Nebelgewölk empor.

Mittlerweile drängte sich Ereigniß auf Ereigniß: die Eröffnung der Reichsstände, der Schwur im Ballhause, der 14. Juli, die Nacht des 4. August, die Octobertage. Man kann wohl sagen, daß die ersten Kanonenschüsse, die vor der Bastille fielen, Paris durchzitterten und in ganz Frankreich lauten Wiederhall weckten. Viel Blut floß bei dem kühn verwegenen Handstreich, und schon bei dieser ersten revolutionären That waren Gräuel verübt worden, die das Herz jedes Menschenfreundes erbeben machen. Es war das Aergste nicht, daß man Delaunay, den Commandanten grausam ermordete; aber daß man mit dem Haupte dieses unschuldigen Opfers noch frechen Spott trieb, es triumphirend unter dem Jubelgebrüll der Pöbelrotten auf einer Pike durch die Straßen trug, es höhnend vor der Statue Heinrich's IV. neigte und ihm zuschrie: **Salue ton maître**, das ist ein Cynismus, wie er roher und entwürdigender nicht gedacht werden kann. Und dennoch war es nur ein schwacher Vorgeschmack der kommenden Ereignisse. Am selben Tag noch hatte der Hof die Furcht verlacht und über den ihm unmöglich scheinenden Fall der Bastille

gespöttelt. Doch Nachts, als der König ruhig schlief, ließ ihn Graf Liancourt, ein persönlicher Freund Ludwig's, wecken und erzählte eilig, was vorgefallen. „Welche Revolte," rief der König aus. „Sire," erwiderte Liancourt, „sagen Sie lieber Revolution!" Und so war es auch. Das von bösen Leidenschaften durchwühlte Volk, hungernd und darbend, durch Wahnvorstellungen erhitzt und durch den Zusammenlauf von allerlei Gesindel verstärkt, hatte seiner Gährung gewaltsam Luft gemacht. Man erwachte nun aus den harmlosen Träumen, in die man sich gelullt, und sah entsetzt das gehätschelte Schooßkind des Salons, die Revolution, über Nacht in einen schlimmen Wechselbalg verwandelt. Die Nachricht von dem Geschehenen verbreitete jähen Schreck bei Hofe. Alles fürchtete die Wuth der aufgeregten Volksmassen, eine Menge hoher Adeliger, meist Edelleute ersten Ranges, flüchteten, der König selbst, als er 17. Juli nach Paris fuhr (wo er auf dem Söller des Rathhauses mit der Cocarde am Hut eine Ansprache an das versammelte Volk hielt), communicirte und traf Maßregeln gegen einen Mordanfall. „Für jeden Unparteiischen," sagt Malouet, „datirt der Schrecken vom 14. Juli." Die Anarchie war vollständig. Zwei Tage lang lief Paris Gefahr

geplündert zu werden, und nur das entschlossene Einschreiten der Nationalgarde schützte die Stadt vor Raub und Verwüstung. Mit dem Bastillensturme hatte der Pöbel, die allgemeine Verwirrung benutzend, die Oberhand gewonnen. Dennoch galt die That, die er vollbracht, in der öffentlichen Meinung als populär. Das Unerhörte war ja geschehen: ein Volk in Waffen, das trotzig seine Rechte forderte, hatte die uneinnehmbar gehaltene Zwingburg erstürmt, und dieses schlimme Werkzeug eines zügellosen Despotismus der verdienten Zerstörung preisgegeben. Das war es, was in Frankreich zündete und auch auswärts viele Sympathien, selbst Begeisterung erweckte.

Der Bürgerstand, der sich einbildete, der Sieger des 14. Juli zu sein, vergaß bald die traurigen Ausschreitungen, welche die Ehre des Erfolges befleckten, um sich nur an das Resultat, die siegreiche Niederwerfung schrankenloser monarchischer Selbstherrlichkeit, zu halten, und des errungenen Vortheils sich voll zu freuen. Besonders nachdem die ersten Wirren glücklich vorübergegangen waren, wetteiferte alles, dieses denkwürdige Ereigniß zu preisen. Wenige Tage nach erfolgter Einnahme des alten Staatsgefängnisses wird unter Trompetenschall durch die ganze Stadt verkündet, daß die

Schleifung des Castells beschlossen sei. Die Schriftsteller spötteln, daß sie jetzt „obdachlos geworden", und die Industrie bemächtigt sich der Trümmer der Bastille als einer ergiebigen Einnahmsquelle. Man verkauft das Pfund ihrer Steine so theuer als das beste Pfund Fleisch. Palloy, der Verkäufer, scheut kein Mittel der Reclame und schickt Missionäre, deren Taschen mit Ueberbleibseln der Citadelle gefüllt sind, nach allen Windrichtungen, um bis in die entlegensten Winkel der Provinzen für seine Reliquien Absatz zu finden. Er macht aus den Bastillensteinen Bonbonnièren, Tintenfässer, Becher und kleine Schlösser, aus den Ketten patriotische Medaillen, bestimmt „an der Brust freier Männer zu ruhen",* und bei der — letzten — Neujahrsgratulation bei Hofe im Jahre 1791 überreicht eine Deputation der Sieger der Bastille dem Dauphin ein Dominospiel, wozu die Steine des demolirten Gefängnisses das Material geliefert, zum Geschenk. Der 14. Juli ward allgemein als der Erlösungstag des geknechteten Volkes, als Geburtstag der Freiheit, als Beginn eines neuen Zeitalters betrachtet. Was natürlicher, als daß,

---

* Goncourt, Histoire de la société française pendant la révolution, p. 36.

wie der Jahrestag wiederkehrt, man beschließt, ihn durch ein großes Fest zu verherrlichen. Ein Bund des ganzen Königreiches sollte auf dem Marsfelde geschlossen werden, und der Bürgereid, den der König an der Spitze aller Franzosen am Altar des Vaterlandes leistet, sollte der äußere Ausdruck dafür sein. Ungeheure Vorbereitungen werden dafür getroffen. Da 12,000 Arbeiter zur festgesetzten Frist nicht fertig werden konnten, hilft ganz Paris mit. Geistliche, Militärs, Reichstagsabgeordnete, Handwerker, Männer, Weiber und Kinder jeden Alters und Standes ergreifen Hacke und Grabscheit. Selbst vornehme Frauen mengen sich unter die bunt zusammengewürfelte Masse und nehmen an der Arbeit Theil. Aus den Nachbardörfern kommt man in langen Zügen mit fröhlicher Musik herbei. Alles mischt sich in voller demokratischer Brüderlichkeit zwanglos durcheinander, alles ist erfüllt von überströmender Begeisterung und schwelgt in süßer Lust bei dem freudigen Gedanken an die nahe Föderationsfeier.

Diesen Augenblick eilt Dalayrac zu benützen, um mit Monvel, seinem poetischen Gefährten, ein kleines dramatisches Impromptu vom Stapel zu lassen, das gerade in die herrschende Stimmung einschlug. Der Inhalt des Werkchens, das den

Titel **„La Chêne patriotique ou la Matinée du 14. Juillet“** führt und am 10. Juli in der Opéra comique zur Darstellung kam, läuft auf eine Verbrüderungsscene, eine Föderation im Kleinen hinaus.

Der Gutsherr eines Dorfes ist ein guter Patriot. Er opfert die Vorurtheile des Adels, indem er seinen Sohn mit einem Bauernmädchen verheirathet. Er läßt die schönste Eiche des nahen Waldes in's Dorf tragen, sie zum Gedächtniß der Zerstörung der Bastille vor die Kirche pflanzen und schwört, als die Mittagsstunde schlägt, mit Soldaten, Offizieren, der Nationalgarde und den übrigen Dorfbewohnern vor diesem Wahrzeichen der errungenen Freiheit den Bürgereid.

Drei Tage später (am 13. Juli 1790) ward in der altehrwürdigen Kirche von Notre-Dame der Erinnerungstag des Bastillensturmes mit der Aufführung eines musikalischen Werkes: „La Prise de la Bastille, hiérodrame“ von Marc-Antoine Désaugiers gefeiert. Den Tag darauf, am 14., fand unter allgemeinem Jubel der Bevölkerung das große Föderationsfest statt, welchem eine halbe Million Menschen beiwohnte. Auch nachdem das Fest mit einem solennen Tedeum Abends seinen Abschluß gefunden hatte, waren die Lustbarkeiten nicht zu Ende. Viele Tage hindurch dauerten die Vergnügungen fort, womit das im reizenden Festschmucke strahlende Paris die Deputirten der Pro-

vinzen fetirte. Fischerstechen, Feuerwerke und Bälle wurden abgehalten, eine Denkmünze zum ewigen Gedächtniß dieses Tages geprägt, und an der Stelle, wo die Bastille gestanden, wo die bittern Thränen tausender Unglücklichen geflossen — ward getanzt.

Dieses schöne Schauspiel der Eintracht eines freien und mit seinem Herrscher eng vereinten Volkes, wie es der 14. Juli 1790 den entzückten Blicken der Pariser geboten, gab den Sympathien, die man im Auslande der Revolution entgegenbrachte, neue Nahrung. Namentlich in England, wo die Freiheitsideen der französischen Volksbewegung gleich von Anfang an lebhaften Anklang gefunden hatten, trat das warme Interesse dafür ungescheut zu Tage. Nach einer Parlamentsrede Pitt's bildeten sich dort bis an 73 Clubs, die fortgesetzte Correspondenz mit den Volksgesellschaften unterhielten. Es ward für einige Zeit unter den englischen Frauen Mode, dreifärbige Cocarden zu tragen, und im Theater liebte man Scenen der französischen Revolution vorgeführt zu sehen. Am 14. Juli 1790 ward in London unter dem Vorsitze des Lord Stanhope ein großartiges Bankett veranstaltet, wo man auf England, auf Frankreich, auf die ewige Verbrüderung beider Völker, auf die

Majestät des Volkes und anderes toastirte. Kurz darauf gab eines der Haupttheater London's die Oper „Der Bund der Franzosen auf dem Marsfeld", die großen Zuspruch fand.

Der erste Act stellt die Ankunft der Föderationsmänner in Paris dar. Im zweiten ward der Zuschauer einige Tage vor der Feierlichkeit auf das Marsfeld versetzt. Französische Garden, Vorstädter, Hallenweiber, Aebte mit Bandalieren und Säbeln über ihrer geistlichen Kleidung, alle arbeiten, das Werkzeug in Händen, mit unglaublichem Eifer. Alle verkehren in völliger Gleichheit mit einander. Ausgelassene Gesänge, dann wieder pathetische Hymnen durchschwirren wechselweise die Lüfte. Auch der König thut seinen Spatenstich. Der dritte Act endlich stellte die große Bundesfeier dar.

Der Eindruck, den dieses Werk auf die Engländer hervorrief, soll so groß gewesen sein, daß London 14 Tage lang nicht zur Ruhe kommen konnte.

Trotz dieses hellen Frohlockens im In- und Auslande war der Glückseligkeitsdusel, der in allen Köpfen kreiste, nur von kurzer Dauer. Es war ein vorübergehender Festrausch, der schnell verflüchtigte, auf die wonnige Trunkenheit folgte ein umso heftigerer Katzenjammer. Die alten Feindseligkeiten traten bald wieder hervor, und mit gesteigerter Gehässigkeit, mit verdoppeltem Grimme wüthete der Kampf fort zwischen den Demokraten und den

Vertretern der früher privilegirten Stände. Die Aristokratie, die bereits in der Nacht des 4. August 1789 ihre Vorrechte verloren hatte, mußte sich nun — in der Sitzung vom 20. Juni — die Abschaffung des Adels, die Aufhebung aller prahlenden Abzeichen der Eitelkeit, der Titel, Wappen, Livréen und Orden gefallen lassen. Das verletzte tief und trieb viele in die Reihe der erbitterten Feinde der Revolution. Viel hartnäckiger und gefährlicher, als der des Adels, war der Widerstand gegen die neuen Gesetze von Seite des Clerus. Man war auch radical genug vorgegangen. Bereits am 2. November 1789 hatte die Nationalversammlung beschlossen, daß die geistlichen Güter zur Disposition der Nation stünden, am 19. December wurde der Verkauf der Kirchengüter bis zur Höhe von 400 Millionen decretirt. Kurz darnach sang im „Réveil d'Epiménide à Paris“ (Théâtre français, Januar 1790) ein lebelustiger, liebesüchtiger Abbé mit rosenfarbigem Antlitz in zierlichem Anzug, voll geckenhafter Artigkeit, nachdem er mit einem leichten Triller die Bühne betreten, die bekannte Melodie aus Gluck's Orpheus „J'ai perdu mon Euridice“ mit geändertem Text:

„J'ai perdu mon bénéfice,
Rien n'égale ma douleur.“

Auch die Journale zogen heftig gegen den Clerus los und verläſterten ihn. „Die Reichthümer der Erzbiſchöfe und Biſchöfe,“ ſchreibt der Almanach des aristocrates, „die Abteien, die Prioreien und Pfründen ſind am 2. November verſchwunden. Die Folgen hiervon werden ſich in Küchen und Kellern des Clerus, in den Boudoirs der Schauſpielerinnen und bei ſämmtlichen Schönen, die von den Gütern der Kirche lebten, fühlbar machen.“ In Komödien, wie in Ronsin's dîner des patriotes ſtichelte man gegen die „herumwandernden Fettklumpen, Mönche genannt“. Daſſelbe Stück ſchloß auch mit einem Ballet, in welchem ein Abbé und eine Nonne zuſammen tanzten. Am 13. Februar 1790 ward als Geſetz erkannt, daß keine religiöſen Gelübde mehr Gültigkeit hätten, daß alle geiſtlichen Orden und Congregationen aufgelöſt wären, und den Mitgliedern derſelben geſtattet ſei, in die Welt zurückzukehren. Tauſende von Mönchen verließen das Kloſter, ergriffen bürgerliche Beſchäftigungen und ſuchten durch Handel und Unterricht, durch Künſte und Ackerbau, als Handwerker und — Schauſpieler ihr Brod zu verdienen. Nicht genug damit, bedrohte man jetzt den Clerus mit der Civilverfaſſung, wonach die Souveränität der Activbürger, wie bei Gericht und in der Ver-

waltung, so auch auf kirchlichem Gebiet zur Geltung kam, und schritt zu den härtesten Maßregeln, um die Unnachgiebigkeit der Widerspenstigen zu bestrafen. Das erregte furchtbare Erbitterung bei den Betroffenen. Die Geistlichkeit folgte nicht dem Beispiele des Adels, der in's Ausland flüchtete, sie blieb, aber leistete desto zäheren, unbeugsameren Widerstand und entfachte, als kein anderes Mittel übrig blieb, ihre Autorität zu behaupten, die Schrecken des Bürgerkrieges.

Natürlich, daß vergiftete Pfeile hageldicht von allen Seiten auf sie, den Gegenstand des allgemeinen Hasses, fielen. Jetzt schon, wo die ganze Angelegenheit noch in Schwebe war, beschäftigte die Priesterfrage alle Welt, schürten und hetzten die beiden Parteien, die Patrioten und die Contre-Revolution, heftig gegen einander. Die Theater säumten nicht länger in dieser brennenden Frage Stellung zu nehmen, für die Decrete der Nationalversammlung eine Lanze zu brechen und durch schonungslose Aufdeckung der in den Klöstern bestehenden Schäden, Willkürlichkeiten und Mißbräuche die öffentliche Meinung gegen die renitente Priesterschaft aufzuregen. Anfangs geschah dies in gemäßigter Weise, später freilich in einer Art, die über alles Maß des Erlaubten hinausging. Von

nun an (Sommer 1790) ward das Theater mit Chorhemden und Stricken des heiligen Franciscus förmlich überschwemmt, Mönche und Nonnen paradirten, die ganze Clerisei zog damals über die Bühne. „Man sah dort," sagt Camille Desmoulins, „Bärtige und Rasirte, Frisirte und Geschorene, die Blauen, Grauen und Schwarzen, runde Kapuzen und solche mit Spitzen, weite und enge Aermel, Schulterkleider und Rosenkränze, Schuhe, Sandalen und nackte Füße."

An dieser Bewegung, die über alle Bühnen hereinbrach, hatte auch das musikalische Drama seinen Theil. Ja gerade eine Oper war es, die allen übrigen voranschreitend den Reigen eröffnete. **Les Rigueurs du Cloître** von Fievée, Musik von Berton (Comédie Italienne 23. August 1790), ward das Prototyp dieser ganzen Gattung von Klosterstücken.

Lucile, ein junges Mädchen, war wider ihren Willen gezwungen, den Schleier zu nehmen und das Klostergelübde zu schwören. Doch sie liebt einen Grafen, den gleichfalls glühende Neigung an sie kettet. Ein Brief ihres Geliebten fällt in die Hände der Aebtissin. Das Tribunal der Nonnen verurtheilt die Unglückliche, in einem unterirdischen Gewölbe bei Wasser und Brod langsam zu sterben. Schon brennen die Fackeln, eine Trauerprocession ihrer Mitschwestern geleitet sie in ihr düsteres Grab, da erscheint ihr Geliebter, gefolgt von einem Ba-

taillon Nationalgardiſten, und rettet ſie ſterbend aus ihrem Kerker. Der Offizier verkündet darauf im Namen des neuen Geſetzes den Inſaſſen des Kloſters die Freiheit.

Wir geben den Schluß des Werkes im Originaltext:

(Lucile tombe dans les bras du Comte.)

Le Comte, la serrant dans ses bras.
Amour!
Choeur de Religieuses:
Vengeance!
L'Officier et les Soldats nationaux paroissans.
Liberté!
Le comte, montrant le souterrain et Lucile qu'il a porté mourante dans un fauteuil.
Ah! mes amis, regardez et jugez si j'avois tort.

L'Officier.

Mille pardons, Mesdames, de la manière un peu brusque dont nous sommes entrés ici, mais d'après les alarmes que nous avoit données notre frère, nous avons cru . . . .

L'Abbesse.

Et de quel droit, Monsieur, ose-t-on violer un asyle? . . . .

L'Officier.

Du droit de l'humanité qui ne permet plus que l'on commette des crimes sous le vain prétexte de venger le ciel. Des lois que nous avons juré de maintenir, auxquelles personne ne peut se soustraire, et que vous respecterez, Madame, viennent de briser les grilles de vos saintes prisons, et de rendre à la

nature tant d'objets malheureux que des voeux indiscrets ou forcés avoient enlevés à la Société.

L'Abbesse à l'Officier.

Quoi! Monsieur, on auroit la cruauté de nous contraindre? . . .

L'Officier.

Cessez de le craindre, Madame; en détruisant les abus, on sait compatir à la foiblesse de ceux qui en sont les victimes. Si votre conscience, l'âge ou l'habitude vous engagent à ne pas rentrer dans le monde, restez dans ces enceintes. Une existence, suffisante pour quelqu'un qui a fait voeu de pauvreté, vous donnera les moyens de vivre. Mais vous, jeunes infortunées, ne vous laissez plus séduire par de pieux mensonges, et croyez que l'être le plus parfait aux yeux de la divinité, est celui qui remplit dignement les devoirs d'homme, de citoyen, d'époux, de père et d'ami.

(L'Abbesse et les vieilles Religieuses restent en colère; les jeunes se pressent autour de Lucile. La sous-prière, et la vieille Religieuse qui sont trestées, se consultent, et finissent par se ranger du parti des jeunes.)

Choeur Général.

O liberté! déesse de la France,
Plutôt mourir que de vivre sans toi,
Du despotisme étouffer la puissance,
N'obéir jamais qu'à la loi;
Punir tous ceux qui lui seroient rebelles,
Voilà nos voeux. Dieu, devant toi,
Nous le jurons, nous leur serons fidèles.

Choeur d'Hommes.

Périsse à jamais l'homme impie
Qui pourroit trahir nos sermens;

Que les remords, la honte et l'infamie,
Comme des vautours renaissans,
Jusqu'au dernier jour de sa vie,
Ne lui donnent que des tourmens.

Choeur Général.

O liberté! déesse de la France,
Plutôt mourir que de vivre sans toi,
Du despotisme étouffer la puissance,
N'obéir j'amais qu'à la loi,
Punir tous ceux qui lui seroient rebelles;
Voilà nos voeux. Dieu! devant toi,
Nous le jurons, nous leur serons fidèles:
Vive la liberté, la Patrie et le Roi.

Das Intereſſe, das man an den Rigueurs du Cloître nahm, ward noch dadurch geſteigert, daß wenige Wochen vorher ſich ein ähnlicher Fall thatſächlich in Paris ereignet hatte. Im Kloſter de l'Assomption war eine Nonne, die mit Gewalt gefangen gehalten wurde, nahe daran, an Entkräftung zu ſterben, als die Garde des Diſtricts, davon benachrichtigt, im Kloſter erſchien und die Arme in Freiheit ſetzte.* Solche Vorfälle beſchleunigten das Leerwerden der Klöſter. Die meiſten Ordensſchweſtern heiratheten oder wandten ſich weiblichen Beſchäftigungen zu, und die Heerde der ihrem Gelöbniß treuen Schäflein ſchmolz mit jedem Tage mehr zuſammen.

* L'observateur, Juli 1790.

Die eben genannte Nonnenoper war der erste größere Erfolg eines ansehnlichen französischen Componisten, Henri-Montan Berton, geboren zu Paris am 17. September 1767. Dieser, der Sohn des früheren Operndirectors Pierre-Montan Berton, der auf die Berufung Gluck's nach Paris fördernd eingewirkt, wollte, da Rey, sein erster Meister in der Composition, wenig schöpferisches Talent in ihm zu entdecken glaubte, schon an sich selbst verzweifeln, als Sacchini sich seiner annahm, ihn unterrichtete und bald so lieb gewann, daß er ihn seinen „kleinen guten Freund" nannte und wie einen Sohn behandelte. Seiner Unterweisung dankte er beherzigenswerthe Rathschläge über die Technik der dramatischen Composition. Auch scheint es, als ob er des Einflusses dieses Meisters nie völlig hätte entrathen können; wenigstens macht sich in Melodie und Modulation oft genug eine Nachempfindung von Sacchini's Styl bemerkbar.

In den Rigueurs du Cloître hat der junge Künstler die ersten Proben von Originalität geliefert. Die Ouvertüre ist interessant gehalten und schon mit jenem kräftigen Pathos durchwürzt, das den Instrumentalcompositionen der Revolutionszeit eigen ist. Das feurig bewegte Duett zum Beginn des ersten Actes hat schwunghafte Momente. Der

Nonnenchor „Ah quel scandale abominable, quel déshonneur pour le Couvent," der durch seinen zerhackten Rhythmus so drastisch das Geplapper der Bräute Christi malt, eine Scene von höchst komischer und theatralischer Wirkung, zeigt sein Talent in leicht gefälligem Styl mit stark satyrischem Beigeschmack von der besten Seite. Im Finale des ersten Actes und in dem Chor der alten Nonnen „Dieu reçois ce sacrifice qu'il appaise ta fureur" (Andante Sost. con Dolore) im zweiten, während dessen die unglückliche Lucile dem unterirdischen Gewölbe wankend zuschreitet, indeß im Orchester die Pauken überdeckt sind, und in den Bässen ein Thema von finsterem Charakter fortwühlt, bekundet sich eine schöne Begabung für den Ausdruck pathetischer Situationen.

Neue wichtige Vorfälle versetzten die Gemüther in fiebernde Thätigkeit. In der Armee begannen Spuren eines anarchischen Geistes aufzutauchen. Häufige Militäremeuten verriethen die immer weiter um sich greifende Lockerung der Disciplin; namentlich die Revolte von Nancy zeigte, daß eine tiefe Gährung der Truppen sich bemächtigt, die selbst vor offener Gewalt nicht zurückschreckten. Die schnelle Niederwerfung dieses Aufstandes, die Bouillé zu danken war, und wobei der Lieutenant Desilles

ſich die Lorbeeren der Popularität geholt, ward von den Freunden der öffentlichen Ordnung mit lauter Freude begrüßt, und wieder war es Berton, der, die Stimmung des Augenblickes nützend, ein raſch entſtandenes Gelegenheitswerk mit Muſik verſah. Es war dies die einactige Oper von Dejaure, **Le Nouveau d'Assas**, aufgeführt in der Comédie-Italienne 15. October 1790.

Die Truppen von Nancy ſind in Aufruhr. Taub gegen die eindringlichen Ermahnungen des Lieutenants de Silles ſchließen ſie die Thore der Stadt und bereiten alles zu ihrer Vertheidigung. Franzöſiſche Regimenter, voran die Nationalgarde von Metz, rücken an. Ein großes Blutbad ſcheint unvermeidlich. Da ſtürzt ſich de Silles beherzt vor die Mündung einer geladenen Kanone und fordert die Empörer auf, ihn das erſte Opfer ihrer Raſerei werden zu laſſen. Durchbohrt von Bajonettenſtichen, ſinkt er in die Arme eines Nationalgardiſten, der ihn am Fuße eines Baumes bettet. Ein Kanonenſchuß fällt, die auf dem Hügel poſtirte Vorhut bringt auf die Aufrührer ein, ein heißer Kampf entbrennt. Sturmglockengeläute in der Stadt — im Orcheſter Kriegslärm, dann Siegesfanfaren. Die Aufſtändiſchen ſind geſchlagen. Der tödtlich verwundete de Silles wird auf eine Tragbahre gehoben, welche die Soldaten aus Fahnen und Waffen bereitet. Die Frauen der Stadt kommen, an der Hand ihre als Nationalgardiſten gekleidete Kinder führend, und ſetzen eine Bürgerkrone dem Sterbenden auf's Haupt, der unter den Segenswünſchen der geretteten Einwohner Nancy's verſcheidet.

Ueber die impoſante muſikaliſche Trauerfeier-

lichkeit am Marsfeld zu Ehren der beim Aufstand von Nancy gefallenen Offiziere haben wir bereits (im ersten Capitel) berichtet. Bei fast jedem größeren Ereigniß des öffentlichen revolutionären Lebens spielte auch die Musik eine Rolle mit, und mit den vielen in Schwang kommenden größeren und kleineren Feierlichkeiten ging die holde Kunst der Töne Hand in Hand. Es war damals überhaupt eine sehr musikalische Zeit. Nicht genug, daß in den Klöstern, Kirchen, Theatern, Concerten, bei Militär und großen Festlichkeiten Musik ertönte, auch in der Nationalversammlung ward gelegentlich musicirt. Wenigstens geschah dies in der Abendsitzung am 29. Januar 1791. Eine Büste Desilles' ward auf einem fahnenumwallten Schild inmitten eines zahlreichen militärischen Gefolges unter den Klängen der Musik und allgemeinen stürmischen Beifallsäußerungen in die Versammlung gebracht; nach feierlichen Ansprachen schloß wieder ein Musikstück die Ceremonie, die erste derartige unter der Menge jener, wie sie später so häufig im Laufe der Revolution sich wiederholten. Berton's Held ward so von den Vertretern der gesammten Nation geehrt, und der Act des Heroismus, den dieser tapfere Offizier, erfüllt von patriotischer Begeisterung mit Auf-

opferung seiner selbst vollbracht, öffentlich verherrlicht.

Zwischen diese beiden Werke Les Rigueurs du Cloître, womit Berton seinen Ruf begründet, und Le Nouveau d'Assas, dessen Musik wohl eine gewandte, flinke Mache, aber wenig Inspiration zeigt, fällt eine bedeutungsvolle künstlerische That: das Debüt eines großen französischen Musikers.

Wie schon früher angedeutet, beherrschte die revolutionäre Bewegung alle Gebiete, die mit dem Leben in irgend welcher Berührung standen, und brachte eine vollständige Umwälzung im ganzen Denken und Fühlen, in Meinungen und Gewohnheiten, in Sitten und Geschmack der Nation hervor. Wie Wasser von einem Schwamme aufgesaugt wird und durch unzählige Poren das ganze Gewebe durchtränkt, so drang die Revolution durch tausend Canäle in das ganze Geistes- und Gemüthsleben des Volkes bis in die geheimsten Tiefen der Volksseele, die sich bald vollständig der rauhen, derben Sprache, dem heftigen Schwung, dem wilden Pathos anbequemte, wovon alle Plätze und Straßen, alle Clubs und Versammlungen, das ganze öffentliche Leben und Treiben widerhallte. Allem prägte der revolutionäre Geist einen neuen Charakter auf oder bahnte neue Wege, so auch dem musikalischen Drama

und insbesonders dem Genre der Opéra comique. Schon Grétry und Dalayrac hatten versucht, aber noch mit zaudernden strauchelnden Schritten, einen neuen Pfad zu betreten. Berton hatte in manchen Stellen seiner Rigueurs du Cloître glühende, ernste und dramatisch bewegte Accente gefunden. Aber trotz alledem fehlte die rechte Persönlichkeit, welche jene markigen Töne erschallen ließ, die der Energie dieses thatvollen Zeitalters entsprachen und mit der tief gährenden Stimmung des mächtig aufgeregten Volkes im Einklang standen. Es fehlte ein großes Talent, das diese schüchternen Versuche einer Umgestaltung der musikdramatischen Compositionsweise mit fester, sicherer Hand zum Ziele führte und diesen neuen Styl erst völlig zeitigen, durch inhaltsvolle Gedanken beleben und ihm durch reine Formvollendung die künstlerische Weihe ertheilen sollte.

Jetzt erschien es, einer der größten (oder deutlicher gesagt einer der wenigen wahrhaft großen) Künstler, die Frankreich auf musikalischem Gebiet erzeugt: Étienne-Nicolas Méhul (nicht Étienne-Henri, wie meist irrthümlich angegeben ist). In Givet, dicht an der belgischen Grenze im äußersten Norden Frankreich's am 22. (nicht 24.) Juni 1763 geboren, war er jung nach Paris gekommen und

hier mit Gluck bekannt geworden, der ihn als Schüler annahm und ihm bei der Compoſition ſeiner drei erſten lyriſchen Tragödien mit Rathſchlägen an die Hand ging. Schier unüberwindliche Schwierigkeiten ſtellten ſich dem Emporkommen des jungen Mannes entgegen, und von Glück konnte er ſagen, daß ſich eine Bühne (das **Théâtre Favart**) fand, die nach neuen wirkſamen Stücken fahndete und 4. September 1790 **Euphrosine ou le tyran corrigé** zur Aufführung brachte, ein gelungenes Werk, deſſen Text Hoffmann verfaßt.

Es berührt eigenthümlich, und nicht unerwähnt kann bleiben, daß Méhul — für den jungen Zögling des ſtillen Prämonſtratenſerkloſters von Lavaldieu charakteriſtiſch, der hier drei Jahre lang in tiefſter Abgeſchiedenheit von aller Welt mit emſigem Fleiße einzig ſeinen muſikaliſchen Studien oblag — die Partitur ſeines erfolgreichen Erſtlingswerkes, nicht etwa einem König, einem Freunde oder Gönner, ſondern — ſeiner Mutter widmete. Gleich am zweiten Blatte der Partitur befindet ſich die Dedication. Sie iſt in einem herzgewinnenden Ton verfaßt, reine Kindesliebe und wahre Innigkeit des Gemüthes ſpricht aus ihr.

Sie lautet:

A ma Mère.

Permettez-moi de placer votre nom à la tête de cet ouvrage. C'est le premier qui soit sorti de mes mains, je vous en dois l'hommage à toutes sortes de titres. Que ne puis-je rappeller ici tout ce que vous avez fait pour moi! on verrait qu'en vous dédiant cette production je ne fais que vous offrir le fruit de vos soins. Daignez la recevoir avec bonté; c'est le tribut de la plus vive reconnaissance.

Méhul.

Anfangs gab man die Oper in fünf Acten, bald jedoch wurden Aenderungen vorgenommen, die Zahl der Acte auf drei reducirt, und das Werk erhielt nun jene Geſtalt, in der es in der gedruckten Partitur uns vorliegt. Der Inhalt des Textes iſt folgender:

Coradin, ein menſchenſcheuer Lehensherr und Feind des weiblichen Geſchlechtes, iſt wegen ſeines finſteren Stolzes und ſeiner tyranniſchen Strenge von Jedermann gefürchtet. Man führt zu ihm drei junge Mädchen, die Töchter des Grafen von Sabran, welche dieſer, auf einem Kreuzzuge begriffen, Coradin's Fürſorge anvertraut. Eine derſelben, Euphroſine, unternimmt es ihn zahm zu machen. Sie hat bei dieſen Bemühungen mit den Intriguen der Comteſſe D'ale zu kämpfen, einem harten und hochmüthigen Frauenzimmer, das kein Mittel unverſucht läßt, ihren Plan zu durchkreuzen. Sie weiß Coradin's Eiferſucht wachzurufen und bringt ihn, der kaum durch Euphroſinens gütliches Entgegenkommen beſänftigt worden, durch neuerlich falſche Anſchuldigungen ſo in Wuth, daß er den Befehl giebt, die vermeintlich treuloſe Euphroſine zu ver-

giften. Alibour, ſein Arzt, reicht ihr aber ſtatt des Giftes ein unſchädliches Mittel, das ſie in kurzen Schlaf verſetzt. Ruhig und gefaßt nimmt Euphroſine den Trank und leert ihn, nachdem ſie Allen Lebewohl geſagt. Corabin, der herbeigeeilt iſt, um ſeinen Befehl zu widerrufen, ſteht, wie er glaubt, vor vollendeten Thatſachen. Alle Umſtehenden beklagen ihr trauriges Schickſal. Corabin voll Reue und außer Faſſung iſt in größter Verzweiflung. Die Unſchuld Euphroſinens beſtätigt ſich, und Corabin bietet ihr, die er nun doppelt liebt, Herz und Hand.

Die Ouvertüre iſt breit angelegt. Sie beginnt mit einem groß gehaltenen Lento. Das folgende Allegro enthält zarte Details, aber auch Stellen von dröhnender Gewalt und einem Reichthum der Inſtrumentation, die ein Auditorium von 1790 frappiren mußten. Köſtlichen Humor entfaltet gleich die erſte Nummer, die Ariette des Arztes Alibour: „Quand le Comte se met à table.“ Ihr reizender Mittelſatz iſt beſonders erwähnenswerth (je vois son Altesse etc. und mon cher Docteur bonjour!). Durch das ganze Stück waltet gelungene Detailcharakteriſtik. Fein und ausdrucksvoll iſt die Ariette einer alten Bäuerin: „Mes Pastoureaux“, ein wahres Cabinetſtück, das die übereifrige Geſchwätzigkeit des Mütterchens, das ihre Freude kein Ende findet, muſikaliſch treffend illuſtrirt. Die Stelle je veux jusqu'à mon der-

nier jour ſcheint Sueur bei der Compoſition des zweiten Couplets der Alten in Caverne beeinflußt zu haben, wenigſtens findet ſich derſelbe Rhythmus, die gleiche Tonart und die nämliche kurz abſtoßende Art des Geſanges, die das Geplauder des alten Weibes ſo gut verſinnlicht. Das erſte Finale iſt mit vieler Bühnenkenntniß geſchrieben. Die Phraſe Mes chères soeurs, laissez-moi faire ſpinnt ſich durch das ganze Stück; auch in der Schlußnummer des Werkes taucht ſie wieder auf, ſpielt alſo die Rolle eines Leitmotivs, das den leitenden Gedanken, der ſich durch das Werk hindurchzieht, bezeichnet, die zuverſichtliche Entſchloſſenheit Euphroſine's, Coradin's Weib zu werden, was ihr endlich auch gelingt. Erwähnen wir ferner noch das heroiſch anklingende Finale des zweiten Actes, die mit zahlreichem Coloraturenſchmuck behängte Ariette Léonorens, die Caron's im dritten Act, ein monotones Liedchen des Kerkermeiſters, worin die dumpfige Luft des Gefängniſſes zu wehen ſcheint; ſo haben wir eine Reihe von Nummern angeführt, die dem Talente Grétry's, Monſigny's, Dalayrac's oder ſonſt wem alle Ehre machen würden. Es ſind dies graziöſe, muntere oder charakteriſtiſche Stücke, welche vielleicht nicht ganz den freien friſchen Zug dieſer Meiſter athmen (denn Méhul's

Musik gleitet nicht so leicht hinweg, sie tritt gewichtiger einher und liebt starken Nachdruck, nicht Flüchtigkeit), die jedoch einen Musiker bekunden, welchem weder Humor noch Witz noch Anmuth fehlt, und der sich mit Geschick den dramatischen Convenienzen und den Bedingungen dieses Genres anzupassen versteht. Zugleich verrathen sie aber einen Meister, der an Wissen und Schulung seine Vorgänger hoch überragt und sie alle in der kunstgemäßen Verwendung der harmonischen und instrumentalen Mittel überbietet. Indeß Méhul's Sinn geizte nach höheren Lorbeeren. Er hat sich nicht damit begnügen lassen in Breite der Form, in gediegener und correcter Harmonieführung, in vollerer Instrumentation seine Rivalen zu überflügeln, sondern er ließ Töne erklingen, machtvoll, kühn und voll eindringender Kraft, welche die graziösen Musen, die Haus-Penaten dieses Kunsttempels, unsanft aus ihrem ruhigen Behagen aufstörten und entsetzt zum Fliehen brachten; Töne, die, gezeitigt von der hocherregten Stimmung der Revolutionsstürme, die Verkünder einer neuen Epoche, einer Umwandlung des musikalischen Empfindens und Gestaltens waren. Diese Klänge von weit ausgreifendem Schwung und überwältigender Gluth pathetischen Empfindens, die den

markigen Empfindungsgehalt dieſer kühnen, willensſtarken Zeit wie in Lapidarzügen eingemeißelt tragen, wer fände ſie nicht in jenem Duett zwiſchen der Comteſſe und Coradin, welches Berlioz als „das furchtbarſte Beiſpiel von der Macht der vereinten dramatiſchen und muſikaliſchen Kunſt im Ausdrucke der Leidenſchaft", als „die würdige Paraphraſe der gleichen Worte Jago's in Shakeſpeare's Othello" geprieſen hat. Betrachten wir dieſes Duett näher.

Violinen und Bäſſe heben in leiſem pp ein bedeutungsvolles Motiv an. Die tückiſche Comteſſe ſchürt in Coradin's Bruſt das Feuer der Eiferſucht mit den Worten an:

Gardez-vous de la jalousie,
Redoutez son affreux transport.
Ce monstre empoisonne la vie
Et finit par donner la mort.

Der unheimlich ſpannende Charakter, den das Motiv trägt, wird durch ein raſch anſchwellendes Tremolo vermehrt, das in kurzen heftigen Schlägen endigt. Coradin, welcher ihren argliſtigen Einflüſterungen Gehör leiht, kann ſeinen Zorn nicht verhehlen und ſchwört blutige Rache (tout leur sang va couler!). Als die Comteſſe ihr Spiel gewonnen ſieht, ſucht ſie mit verſtellter Zärtlichkeit

seinen Zorn zu dämpfen. Der Gang der Flöten und Oboen ist fast von graziöser Leichtigkeit. Die Melodik wird freundlich, aber die hartnäckig sich wiederholende Begleitungsfigur straft ihre Worte Lügen; der musikalische Ausdruck spielt in's Hämische. Doch Coradin läßt sich nicht beschwichtigen. Immer höher wächst der Aufruhr seines Innern, immer mehr erhitzt sich sein Blut, der Brand, den arglistige Bosheit in sein Herz getragen, glimmt auf. Und welch ein Gesang! Das ist nicht Melodie in gewohntem Sinne, sondern ein dumpfgepreßtes, grimmersticktes Hervorstoßen der Worte, dem bald der laute Schrei zorniger Leidenschaft, bald das Toben höllischer Wuth folgt. Jetzt athmet auch die Musik leidenschaftlichen Schwung. Beide Stimmen vereinigen sich zu einem schrecklichen Doppelgesang, wo neben Coradin, der vor Wuth und Eifersucht rast und in die Rufe ausbricht:

„Faible rival! perfide femme!
Je saurai bien vous séparer!“

die Comtesse in Accenten, würdig Tisiphonens, murmelt:

Ingrat, j'ai soufflé dans ton âme un poison,
dont le feu ne s'éteint qu'à la mort.

„Dann“ — wir gebrauchen die Worte Vieillard's, eines Biographen Méhul's, der an dieser

Stelle etwas gesprächiger wird — „in diesem Conflict der Leidenschaft und Raserei, während die Violinen Passagen ausführen, deren reißende Schnelligkeit und ungestüme Heftigkeit, erhöht durch die fürchterlichsten Effecte der Blechinstrumente, alles Toben des Sturmes, ja die Feuerstrahlen des Blitzes zu beflügeln scheinen, lassen andere Harmoniemassen das spitze Zischen von Schlangen hören, die zitternd sich zusammenkrümmen, während sie von allen Seiten ihr Gift ausspritzen." Doch Alles wird überboten durch den Schluß. Der Bogen, der ohnedem beinahe zum Zerreißen gespannt ist, wird hier noch straffer angezogen. Das ist fast nicht mehr Musik zu nennen, es ist vielmehr ein verzehrendes Fieber der Eifersucht, ein Delirium gährender Leidenschaften, eine Orgie erbitterten Wüthens, die hier gefeiert wird. In den Violinen schießt es wie hageldichter Platzregen von Wurfpfeilen hernieder, während eine furchtbare chromatische Melodie in hämmerndem Rhythmus in den Singstimmen, den Bässen und Fagotten aufsteigt, worauf zu der entfesselten Gewalt des übrigen Orchesters die Rufe der Hörner sich gesellen (lever les pavillons! heißt es in der Partitur), die mit ganzer Kraft ihre wildaufschreienden Accorde in das allgemeine Tosen hineinschmettern,

als ob morsches, von züngelnden Flammengarben gierig umlecktes Gemäuer krachend zusammenstürzte.

Dies ist Musik von größter, fast elementarer Wirkung, erschütternd und bis zum Zermalmen wuchtig. In Charakteristik leistet dieses Tongebilde das Höchste und Schärfste. Das Tonvermögen ist bis zur Sprache gesteigert, und doch leidet nicht im Geringsten die Form darunter, im Gegentheil herrscht ein so sicherer Formbau, so kraftvolle Gedrungenheit in dem ganzen Stück, daß es auch von dieser Seite den strengsten Anforderungen gerecht wird. Mit Recht rühmt Castil-Blaze es als die „Ehrensäule, die sich der Schöpfer von Euphrosine gesetzt hat. Es bezeichnet den Culminationspunkt des in dieser denkwürdigen Epoche gemachten Fortschritts. Dramatische Empfindung, Kraft und Wahrheit des Ausdrucks, Kunst und Kühnheit der Orchesterbehandlung, bewunderungswürdige Wirkungen, die durch ingeniose Vereinigung der drei musikalischen Mächte: Melodie, Harmonie und Rhythmus erzielt werden, alles ist da vorhanden. Seitdem hat man zahlreichere, energischere und mannigfaltigere Mittel in Anwendung gebracht, ohne daß man im Stande gewesen, die Grenze, die Méhul gezogen, zu überschreiten." Dieses phänomenale Duett war es auch, das

Méhul mit einem Schlag den Ehrenplatz unter den großen Tondichtern aller Zeiten sicherte. Es könnte einzig genannt werden, hätte ihm nicht Méhul selbst in seinen übrigen Werken Pendants geschaffen.

Die Wirkung dieses Stückes war sensationell. Nicht nur das Publicum ward von verwundertem Staunen ergriffen, selbst ein Rivale von so eitlem Selbstbewußtsein wie Grétry, fand sich zu dem Geständniß gedrängt: „Das ungeheure Orchester der Oper hatte das Publicum durch seine großartigen Leistungen schon in Staunen versetzt, aber man war weit davon entfernt, sich auf grauenhafte Effecte gefaßt zu machen, die aus dem Orchester der Opéra comique drangen. Méhul hat dasselbe durch seine gewaltige und insbesonders der Situation sich anschmiegende Harmonie plötzlich verdreifacht..... Ich zögere nicht die Behauptung aufzustellen, daß das Duo in Euphrosine vielleicht das schönste Effectstück ist, das es giebt. Ich nehme nicht einmal die schönen Stücke Gluck's aus. Dieses Duo ist echt dramatisch. Nur so muß der wüthende Coradin singen, nur auf diese Weise muß sich ein verschmähtes und von starkem Charakter beseeltes Weib ausdrücken. Die Melodie ist von allem Anfang an hier nicht am Platz. Dieses

Duo hält euch während seiner ganzen Dauer in fieberhafter Erregung; die Explosion, welche schließlich hereinbricht, scheint den Kopf der Zuhörer mit der Decke des Theaters zu sprengen. In diesem Meisterstück ist Méhul der 30jährige Gluck; ich meine nicht Gluck, als er so alt war, sondern den ausgereiften Gluck, und als er 60 Jahre zählte, mit der kraftstrotzenden Frische jugendlicher Erfindungskraft. Nachdem ich dieses Stück gehört hatte, dessen Hauptverdienst nach meinem Bedünken darin besteht, daß es kräftig ist, ohne sich vorzudrängen und ohne die Absicht durchblicken zu lassen, ließ ich von ganzem Herzen auf meinen Freund Méhul das Epigramm Anwendung finden, das Diderot einst unter mein Bildniß gesetzt hatte:

Irritat, mulcet, falsis terroribus implet
Ut magus . . . .

Es hat wirklich den Anschein, als ob Horaz diese Verse auf den Componisten des Duo von Euphrosine gedichtet hätte."* Und Berlioz gerieth, als er Ende der 20er Jahre einer Vorstellung dieses Werkes beiwohnte, bei dem ergreifenden Schluß jenes Duetts (nach seiner eigenen Angabe) so außer sich, daß er unwillkürlich einen lauten

* Mémoires ou Essais sur la Musique par le Cen Grétry, Paris Pluviose An V. tome 2ème p. 59.

Schrei ausstieß, den der Sänger Gavaudan für Spott nahm, worauf er zornglühend abging.*

Aber nicht nur hier, auch anderwärts in dieser Oper hat Méhul Marksteine des neuen Styls errichtet. Schon das Quartett des ersten Actes zwischen Alibour und den drei Schwestern „Toutes trois vous êtes jeunettes“ fesselt durch kunstvolle Breite der Ausführung und Charakteristik, die darin durchgehends zu Tage tritt. Sein erster Theil ist rein declamatorisch gehalten und von scharf accentuirter Rhythmik, der zweite Theil hell und gesangvoll, gemächlich dahinfließend, voll Anmuth und Reiz der Melodie. In der edel würdevollen Arie Alibour's „Minerve, ô divine sagesse“, deren feierliche Melodik sich in sanfter Ruhe ausbreitet, hat der Componist gleichfalls mit Glück einen höheren Ton angeschlagen. Auch das Ensemble im dritten Act, wo Euphrosine das Gift nimmt, zeigt eine bedeutsame Schreibweise. Der charaktergemäße Situationsausdruck verräth einen treuen Nachfolger Gluck's. In sinnigem Ernst und gediegenem Bau übertrifft es alles bisher auf der nationalen Bühne Geleistete. Noch höher

* Berlioz, Les Soirées de l'orchestre. Paris 1852, p. 394.

schwingt sich der Componist in der großen Arie Coradin's „O douleur insupportable, cesse de me tourmenter," die als wahrer Typus des neuen musikalischen Revolutionsstyls erscheint. In ihr bewundern wir ein Meisterstück voll Tiefe der Empfindung, wahrheitsvoller Charakterzeichnung und mächtig ergreifenden Ausdrucks. Es ist ein Moment düsterer Verzweiflung, der hier musikalisch versinnlicht wird; und gerade in der Bewältigung solcher Aufgaben hat die neue Richtung (wie schon früher in den großen Arien in Cherubini's Démophon geschehen war) ihre eigentliche Domäne gefunden, und auf diesem Boden der starken, nächtigen, tief erregten Stimmung hat sie Seelenbilder hervorgezaubert, wie sie in so plastischer Conception, so haarscharfer Charakteristik und hochgewaltiger Ausdruckskraft kaum wieder geschaffen worden.

Als Ganzes entspricht Euphrosine noch nicht dem Ideal der neuen sich eben bildenden Schule. Sie birgt in sich noch viele Elemente des alten Styls (der Opéra comique), was in Rücksicht des zu behandelnden Textes nicht zu vermeiden war. Der Stoff Hoffmann's gehört der chevaleresken Gattung an, welche Tragisches und Komisches zusammen vermischt, den Uebergang von erhabener Gewalt zu zierlicher Gefälligkeit gestattet

und nach Scenen leidenschaftlicher Spannung, wie sie die Große Oper liebt, wieder zum anmuthigen Situationsscherz der heimischen Oper zurücklenkt. Das Joch, das der Geschmack in der nationalen Operette einem tief angelegten Dramatiker um die Arme warf, damit er nicht zu weit ausgreifen könne, war noch nicht völlig abgeschüttelt. In manchen Stücken sehen wir Méhul der gewohnheitsmäßigen Neigung des französischen Publicums nach hübscher, munterer, aber nicht gerade bedeutungsvoller Musik noch Concessionen bringen und mit der Tradition practiren. In einem beträchtlichen Theile des Werkes aber, in den weitaus meisten und namentlich in den zuletzt angeführten Stücken macht sich der Flügelschlag eines neuen Geistes fühlbar. Sie bezeichnen das Heraustreten aus der bis dahin herrschenden geistreich anmuthigen und empfindsamen Richtung und das Einlenken in neue größere Bahnen. Das nationale Genre ist darin mit kühnem Griffe über sich selbst hinausgeführt und der energischen Ausdrucksweise einer viel höheren Gattung angenähert. Hat er dies zum Theil schon in Euphrosine vollbracht, so sehen wir Méhul in seinen späteren Werken noch consequenter vorwärtsschreiten und die hoffnungsvollen Anfänge dieses Styls zu voller Reife

bringen. Sein glücklicher Stern und innerer Beruf treiben ihn zu seinem Ruhm und zum Segen der Kunst fernab von der witzigen Pikanterie Grétry's und der harmlos gaukelnden Naivität Dalayrac's in die Region des erhabenen, ernsten, tragischen Styls, wo er anknüpft an das von Gluck und seinen Nachfolgern Geleistete und weiter führt, was jene so herrlich begonnen. In diesem Styl, den er wie seine illustren Kunstgenossen Cherubini und Sueur ausgezeichnet zu meistern wußten, verfaßten sie, gleichviel, ob sie — was nur selten vorkam — für die Académie de musique oder für die kleineren Theater Feydeau oder Favart schrieben, ihre monumentalen Werke. Der einzige Unterschied zwischen dem Styl der Großen Oper und dem der Opéra comique bestand bald nur in dem episodischen Dazwischentreten heiterer oder sentimentaler Scenen, in letzterer in dem Vorherrschen des gesprochenen Dialogs statt Recitative und in der Wahl des zu behandelnden Gegenstandes, der sich nicht allein auf das classische Alterthum beschränkte, sondern auch modernere Stoffe heroischen Charakters in sein Bereich zog. Auch kamen Tänze, die in der Großen Oper nie fehlen durften, entweder gar nicht oder doch seltener vor, und der Entfaltung von Pracht waren in den kleinen Theatern

engere Grenzen gesteckt als in der Großen Oper, die über reiche Mittel und größeres Personal verfügte. Im Uebrigen blieb der Charakter derselbe: dieselbe Größe und Weite der Form, dasselbe mächtige Pathos, wir möchten sagen, dieselbe würdevolle Feierlichkeit, welche die lyrische Tragödie auszeichnet, findet sich auch in diesen Werken. Ganz verbannt war das graziöse oder freundlichere Element freilich nicht, wie schon die häufig vorkommenden Romanzen zeigen, aber der freieste Spielraum blieb doch der Entfaltung energischer, düsterer, oft fürchterlicher Scenen, in deren Interpretation sich der wahre Meister der musikalischen Kunst bewähren konnte. So finden wir in den äußerlich manchmal nur den bescheiden anspruchslosen Titel Comédie lyrique führenden Schöpfungen dieser großen Componisten Werke von erschütternder Gewalt und so eminentem Kunstwerth, daß sie sich dem Größten an die Seite stellen, was dem heiß umstrittenen Boden der ernsten Oper entsprossen ist. Méhul gebührt der Ruhm, im Verein mit Cherubini, der durch Démophon schon tüchtig vorgearbeitet hatte, den Anstoß zu dieser Aenderung der Kunstrichtung gegeben zu haben, der nachhaltig und fördernd auf die ganze fernere Entwicklung der französischen Oper (auch

der Großen) gewirkt hat. Der kühne Wurf, den der erſt 27jährige Componiſt mit Euphrosine gewagt, er traf. Das Saatkorn, welches Méhul hiemit in das Erdreich des nationalen Geſchmacks geſenkt hatte, ging auf und ſchoß üppig in die Halme. Seine Frucht war die muſikdramatiſche Schule der franzöſiſchen Revolutionszeit.

III.

Die Große Oper vom Beginn der Revolution bis zum Sturze des Königthums 1789—92.

III.

Les Prétendus—Louis IX. — Le Couronnement de Tarare. — Ruheſtörungen in der Oper. — Cora. — Aufhebung der Privilegien, Theaterfreiheit. — Ihr Einfluß auf das Gedeihen des lyriſchen Dramas. — Mirabeau†. — Flucht des Königs. Castor et Pollux, die Ovation vom 20. September 1791. — L'Offrande à la Liberté. — Die Académie nach Ludwig XVI. Fall.

Ein Stück zu ſchaffen, welches 38 Jahre lang am Repertoire des erſten Theaters der Welt ſtand und gegen 300 Aufführungen zählte, dieſe Hoffnung auf eine ſo glänzende Carrière eines Bühnenwerkes hätte auch den Ehrgeiz höher begabter Talente wie Lemoyne angeſtachelt. Les Prétendus, ein munterer Einacter (aufgeführt 2. Juni 1789), konnte ſich dieſes Erfolges rühmen. Fétis klagt, der ſchlechte Geſchmack, der lange in Frankreich

herrschte, sei die Ursache seiner langen Beliebtheit gewesen, und Castil-Blaze geht gar so weit, diese kleine Komödie als „die Schande der französischen Nation“ zu bezeichnen. Es ist nicht uninteressant, dieses stigmatisirte Werkchen näher zu betrachten. Fra i due litiganti il terzo gode, darin resumirt sich der Kern der Handlung.

I litiganti, sind die Eltern Juliens, die eben heirathen soll. Il terzo ist Valière ihr Geliebter. Jeder der beiden Alten will einen Andern zum Schwiegersohn. Der Vater bestimmt sie einem stolzen Landedelmann, die Mutter einem geldprotzigen Banquier. Durch das findige Gebahren Juliens, die den einen der ihr aufgedrungenen Bewerber durch Vorspiegelung von Koketterie und Leichtsinn, den andern durch geheuchelte Narrheit und allerhand tolle Einfälle zu schrecken weiß, werden beide abgetrumpft. Valère sitzt nun als Hahn im Korb und erhält von den Eltern, die beide erbost sind über das Abgeblitztsein ihres begünstigten Ehecandidaten und sich damit gegenseitig einen Schabernack zu spielen glauben, die Hand des jungen Mädchens zugesprochen.

Dieser Rahmen ist mit köstlichen Situationen voll Witz und Leben ausgefüllt. Gleich zu Beginn das Gekeif der beiden Alten wegen der Wahl des Bräutigams, die komische Anmeldung beider Bewerber zu gleicher Zeit durch ihre Bedienten, ihr Auftreten und die Abkanzelung von Seite Juliens, endlich die lächerliche Schlußscene, wo jeder der beiden Freier sich beglückwünscht, dieser miß-

lichen Heirath heil entronnen zu sein, bis Julie ihr Spiel aufdeckt und ihren Spott über sie ausgießt. Das fröhliche Textbuch von Rochon de Charbannes, das war es, was das Glück dieser Blüette machte. Die Musik hatte kaum Theil daran. So lebensvoll der Text, so innerlich leblos ist der musikalische Theil. Lemoyne's Partitur ist ein reines Machwerk. Schrecklich platt, monoton und langweilig zeigt sie in den Ideen und der Behandlung der Musikstücke eine völlige Sterilität der Erfindung. Wir finden die Qualen begreiflich, die Musiker wie Fétis und Castil-Blaze beim Anhören dieser Musik empfinden mußten, und theilen das tiefe Unbehagen, welches der fortgesetzte Erfolg eines so nichtigen Werkes ihnen verursachte. Es erscheint beinahe unbegreiflich, wie solche leichte, flotte Productionen auf dem Repertoire der großen Oper erscheinen konnten. Aber in einer Zeit, wo die Opéra comique in voller Blüthe stand, und die Italiener mit ihren Buffoopern die Menge berauschten, mußte auch die königliche Académie der Musik von der alten Feierlichkeit etwas abgeben und neben der eifrigen Pflege des erhabenen Genres auch den Bedürfnissen des Augenblicks Rechnung tragen — abgesehen von dem immer wiederkehrenden Deficit, das sie gern nach Erfolg ver-

sprechenden Novitäten greifen ließ und zu solchen mit der Würde und den Traditionen dieses Institutes kaum vereinbaren Experimenten geneigt machte.

Lemoyne, dessen Styl unschlüssig wie eine Wetterfahne im Winde schwankte, hatte in dem vorliegenden Werk zum so und so vielten Male seine Manier geändert. Nachdem er in **Électre** Gluck nachgeahmt, in **Phèdre** Piccinni nachgeeifert, hatte er sich jetzt als Vaudevilliſt versucht — mit viel Glück und wenig Ehre. **Les Prétendus** und bald darauf **le Pommier et le Moulin** waren Fadaisen, die das Publicum indeß mehr goutirte, als die tief tragische **Nephté**, die er 15. December 1789 zur Aufführung brachte, und den ernsten **Ludwig IX.**, ein halb politisches Tendenzstück. Diese letztere Oper muß uns des Textes halber aus mehreren Gründen beschäftigen; er enthält Neuerungen, wie sie bis dahin in der Operndichtung nicht versucht worden.

Mit **Louis IX en Égypte** (15. Juni 1790) ein Sujet, welches 30 Jahre später Spontini behandelte, erscheint ein moderner, historischer, ja was noch nicht vorgekommen, ein *nationaler* Stoff auf der Bühne der Großen Oper. Das Beispiel Chénier's, der mit **Karl IX.** vorangegangen, scheint nicht unbeachtet geblieben zu sein. Chénier hatte

ſich in dem Discours préliminaire ſeines Werkes gehörig die Backen voll genommen, um ſeine große That, die Gründung einer nationalen Tragödie, in die Welt zu poſaunen. Guillard und Andrieux ſchickten ſich jetzt an, — freilich in ausgeſprochen royaliſtiſchem Sinn — ſein Vorgehen für die Oper zu verwerthen. Dieſe Neuerung war ganz nach dem Geſchmack des Tages und fand in den Journalen lebhafte Zuſtimmung. Der Mercure de France beiſpielsweiſe ſchreibt im Mai 1790: „Das Feld der Künſte hat ſich für uns erweitert. Unſere Künſtler können frei den Impulſen ihres Genies folgen in der Wahl ihrer Stoffe und in der Art, ſie zu behandeln. Sie nehmen Stoffe aus unſerer Geſchichte, weil ſie mehr als andere ein beſonderes Intereſſe für die Franzoſen bieten. Schon lange denkt man daran, aber man wagte es nicht, man konnte es nicht zur Ausführung bringen. Von nun an wird das Theater ſchneidiger, als es bisher unſere Geſchichte gethan hatte, mit den Tyrannen und großen Uebelthätern in's Gericht gehen, wie es eine reine Huldigung guten Königen darbringen wird und ehrbaren und berühmten Männern.“ Die Prophezeiung, welche der Mercure de France ſo vertrauensſelig ausſpricht, hat ſich nicht erfüllt. Der Fall iſt ver-

einzelt geblieben. Mit nationalen Opernstoffen hat es in Frankreich nie recht glücken wollen. Sie waren immer in geringer Zahl vertreten und, wahrscheinlich des stark bewegten politischen Lebens dieser Nation halber, nur selten behandelt worden.

Guillard's Operngedicht wollte die Sympathien für den guten König zum Ausdruck bringen. Im Gegensatze zu Karl IX., von dem Camille Desmoulins gesagt hatte: „Dieses Stück fördert unsere Geschäfte mehr als die Octobertage!" war Ludwig IX. dazu bestimmt, der Sache des Königsthums zu dienen, und während dort die scheußlichsten Laster eines französischen Königs zur Schau gestellt wurden, wollte man hier die Tugenden eines anderen in's hellste Licht rücken. Doch vereitelte der geringe Erfolg der Oper die Erreichung dieses Zweckes.

Bei der Inhaltsangabe von Ludwig IX. beschränken wir uns auf die Hauptscenen. Eine derselben, die Schlußscene des ersten Actes, hat eine auffallende Aehnlichkeit mit der berühmten Revoltescene in Fernand Cortez. Die Handlung spielt in Egypten während des ersten Kreuzzuges.

Mißvergnügt über die dem Volke gewährten Vorrechte erregen die Großvasallen im Lager des Königs einen Aufstand Der Graf der Bretagne, der sich viermal gegen

Ludwig aufgelehnt hat, ist an der Spitze der Aufrührer. Er reizt sie auf, das Heer aufzuwiegeln und nach Frankreich zurückzuführen.

Il nous abaisse, il nous dédaigne, spricht er sie an,
Nous ses Barons et presque ses égaux;
Un vil peuple qu'il sert s'applaudit de son règne;
Les derniers des humains deviennent nos rivaux.

Darauf der Chor der Großvasallen:

Faisons voir qu'il nous reste encore quelque puissance,
Quittons ces lieux, n'attendons pas
Que de nouveaux périls lassent notre constance;
Tous ensemble, à grands cris, redemandons la France,
Nous avons trop souffert dans ces affreux climats.

Ludwig stellt sich ihnen allein entgegen, und als er sie in dem Vorhaben, ihn zu verlassen, beharren sieht, herrscht er die Rebellen mit folgenden Worten an:

Partez; je ne retiens personne;
Cessez de partager ma gloire et mes travaux;
Je vous défends de suivre mes drapeaux,
Et c'est moi qui vous abandonne.

Hierauf jubelnder Chor des französischen Heeres:

Vive le Roi! vive notre bon père!
Nous le suivons jusqu'au bout de la terre.

Die Stimmung hat umgeschlagen. Die Rebellen gehen in sich. Ihr Enthusiasmus wächst bald derart, daß Führer und Soldaten sich dicht an den König herandrängen und ihm seine Hände und Rüstung küssen. Gerührt empfängt Ludwig ihre Liebkosungen. Er verzeiht, da sie ihr Unrecht erkennen, und versichert sie seiner Liebe.

Allgemeiner Chor:

Des bons Rois, ô parfait modèle!

Quels voeux, quels respects vous sont dus!
Votre peuple à jamais fidèle
Par le plus tendre amour paiera tant de vertus.

Der König wünſcht, daß zum Segen Frankreich's Volk und Fürſt für immer vereint ſeien, er bittet ſie, ihn immer wie einen guten Vater zu betrachten. Les rendre heureux, voila ma loi! Erneuerter Enthuſiasmus. Chor: Vive le Roi, vive notre bon père. Der König geht ab unter ſtürmiſchem Zujauchzen aller Franzoſen.

Im zweiten Aufzug finden wir Ludwig den Inſaſſen eines Weilers Wohlthaten ſpendend. Er will ſich ihren Dankesbezeugungen entziehen, doch ſie holen ihn zurück und überhäufen ihn mit Segenswünſchen, eine Scene (nach gleichzeitigen Berichten) „délicieuse et attendrissante jusqu'aux larmes.“ Im dritten Act will Ludwig den Sultan bewegen, den Aufruhr, welchen ſeine harte Gewaltherrſchaft erregt hat, durch Milde und Gerechtigkeit zu dämpfen. Er giebt ihm die beſten und edelſten Rathſchläge über die Art ein Volk zu regieren, doch der aſiatiſche Despot hat Midasohren.

Le Roi:

Plus d'un Roi par orgueil a perdu son empire;
Crois-moi, ne prenons point nos caprices pour lois.
Chérissons nos Sujets, et respectons leurs droits.

Le Soudan:

Leurs droits? en ont-ils? des esclaves
Doivent obéir et trembler.

Le Roi:

Ce Peuple qu'en ses fers tu braves,
D'un long sommeil peut s'éveiller,
Et le reveil seroit terrible!

Le Soudan:

Il faut se faire craindre.

Le Roi:

Eh! devons nous jamais
Appesantir le joug d'un despotisme horrible
Sur ceux que l'Eternel nous donna pour Sujets?
Je veux par mon pouvoir que les lois se maintiennent,
C'est par elles que nous régnons;
Ne pensons pas qu'aux Rois les Peuples appartiennent,
C'est nous qui leur appartenons.

Le Soudan:

Dans la bouche d'un Roi, ce langage m'étonne.
Quel droit restera donc au possesseur d'un Trône?

Le Roi:

Ah! le plus beau de tous, le droit cher et sacré
D'être utile aux mortels et d'en être adoré.
Laissons à nos Sujets une liberté sainte;
Aimons-les; ils sauront nous payer de retour;
Que les tyrans gouvernent par la crainte;
Sachons gouverner par l'amour.

Le Soudan:

Ainsi donc il faut que je craigne
De déplaire à mon Peuple, et sa vaine amitié . . .

Le Roi:

Va, ce Peuple que l'on dédaigne,
Comme il est malheureux, est trop calomnié.
Du Français asservi j'ai su briser les chaînes,
D'un joug cruel il n'est plus accablé;

Heureux de son amour, s'il m'arrive des peines,
Je dis: mon peuple m'aime, et je suis consolé.

Der Sultan bleibt taub gegen die weisen Ermahnungen des Königs und wird von seinem Volke getödtet.

In der Gestalt des Titelhelden verkörpert sich die Tendenz dieses Stückes. Es war eine offene Huldigung für die Person des regierenden Königs. Ludwig IX. erscheint mit allen Tugenden ausgestattet, er wird dargestellt als ein Fürst voll Adel, Milde, versöhnlicher Gesinnung und warmen Mitgefühls, der das Beste seines Volkes will und nicht ermangelt, seine guten Absichten durch edle Thaten zu bekunden. Es war leicht, in den Vorzügen des Vorfahren die seines Nachkommen zu erkennen. Das Publicum ging auch auf diesen Sinn ein. Alle Anspielungen, welche die edle Gesinnung des Königs hervorkehrten, besonders aber jene, wo er zu Gunsten des geknechteten Volkes sprach, wurden mit lautem Applaus begrüßt. Um die Mitte des Jahres 1790 war der König immer noch in gutem Ansehen. Auch die Parteigänger der Revolution zollten ihm Verehrung. Wiederholt hatten Aeußerungen im Parlament, in den Journalen, auf den Theatern ihn der Liebe seines Volkes versichert. Man hatte ihn schon drei Tage nach dem 14. Juli in der Nationalversammlung

mit dem Titel eines régénerateur de la liberté publique, restaurateur de la prospérité nationale, le père du peuple français bedacht.

Dieſer einmal kräftig angeſchlagene Ton fand bald in den Theatern ſeinen Wiederhall, und Monate lang ward man nicht müde, in jeder paſſenden Phraſe auf der Bühne eine Anſpielung auf den geliebten König zu erkennen. Man dachte eben damals noch nicht, Ludwig XVI. von der Revolution zu trennen und verehrte in ihm den hochherzigen Spender ſo vieler und wichtiger Reformen. Manche Werke enthielten Tiraden, wo ihm ganz offen gehuldigt war, wie in der am Neujahrstag 1790 im Théâtre français aufgeführten Komödie von Flins: le Réveil d'Epimenide à Paris ou les Étrennes de la liberté die Stelle:

Ce prince, idole de la France
Est venu vivre parmi nous.
Après quelques moments de trouble et de licence,
Son auguste et douce présence
Apporte le bonheur à son peuple calmé.
Il ne s'entoure point d'une garde étrangère.
Au sein de ses enfans que peut craindre un bon père?
Plus il est vu de près et plus il est aimé.

welche damals wahre Beifallsſtürme des größten Enthuſiasmus entfeſſelten. Sei es nun, daß der

Eifer für dieſes viele Lobſprechen denn doch endlich erkaltet war, genug Ludwig IX. friſtete eine ſehr kurze Exiſtenz. Die patriotiſchen Journale zeterten über dieſe unausgeſetzte Verherrlichung des Souveräns, die ihnen ſchon unbequem geworden, und das Stück ward fallen gelaſſen. Ueber die italieniſirende Compoſition Lemoyne's citiren wir eine Aeußerung des Mercure. „In der Muſik," urtheilt dieſer, „herrſcht im Allgemeinen mehr Mäßigung und Eleganz als Energie und Pathos." — Sapienti pauca!

Wir kehren uns ab von den matten Producten dieſes ſchwachen Componiſten, deſſen Erfindungsſtrom immer aus abgeleiteten Quellen floß, und verfolgen weiter das Repertoire der Académie, wo uns wieder ein alter guter Bekannter begegnet, der diesmal ſeiner früheren Tracht eine neue ſchmucke Kopfbedeckung angepaßt. Es iſt **Tarare**, welchen Beaumarchais gegen ſeine urſprüngliche Faſſung faſt um einen ganzen friſchen Act bereichert hatte. Am 14. Juli, dem Tag des Föderationsfeſtes, ſollte die Neuaufführung von **Tarare** ſtattfinden. Zwiſchenfälle verzögerten ſie bis zum 3. Auguſt. Jetzt erſchien er durchgeſehen, verbeſſert und auf die Höhe des öffentlichen Geiſtes gehoben durch den Anhang betitelt **le Couronnement de**

Tarare*, in den die Wogen der Tagesſtreitigkeiten brandend hineinſchlugen.

Im fünften Act verwandelt ſich die Bühne in den Tempel Brahma's. Eine feierliche Ceremonie iſt im Gang. Der Altar der Freiheit (Autel de la Liberté) und das Geſetzbuch (Livre de la Loi) bietet ſich den Blicken. Man preiſt die Volksſouveränität und das conſtitutionelle Königthum. Bonzen und Jungfrauen fordern die Abſchaffung der Kloſtergelübde und des Prieſter-Cölibats, den Negern von Zanzibar wird die Freiheit geſchenkt, zwiſchen Calpigi und Spinette findet eine Eheſcheidung ſtatt. Beaumarchais gewährte damit den eifrigſten Patrioten Alles, was mit ſeinen politiſchen Ueberzeugungen irgendwie in Einklang zu bringen war. Schließlich fühlte er doch das Bedürfniß, ſich zu Gunſten der Behörden auszuſprechen, welchen die häufigen Ruheſtörungen des letzten Jahres oft genug Verlegenheiten bereitet und das Walten ihres Amtes arg erſchwert hatten. Die folgende Scene ſollte dieſem Gedanken Ausdruck verleihen.

---

* Dieſer neue Act iſt nie gedruckt worden. Die einzige Nachricht darüber findet ſich in Loménie „Beaumarchais et son temps", woraus die folgende Notiz entnommen iſt.

„Ein in Unordnung herbeilaufender zügelloſer Volkshaufe füllt den Platz. Ein Wappenherold, begleitet von mehreren obrigkeitlichen Perſonen, hemmt ſeinen Lauf und ſpricht ihn an:

Au nom de la patrie
Qui vous presse et vous prie,
Rentrez dans le devoir: aux accents de ma voix,
Peuple, séparez-vous, pour la troisième fois.

Chor des Volkes in wirrer Unordnung:

Tout est changé. Quoi qu'on ordonne,
Nous n'obéirons à personne.

Der Richter gibt ein Zeichen. Bewaffnete Krieger treten in Maſſe auf mit einem Banner, worauf in goldener Schrift auf rothem Grund geſchrieben ſteht:

La liberté n'est pas d'abuser de ses droits.

Zweiter Auftritt einer Gruppe friedlicher Bürger. Ihr blaues Banner trägt in weißen Lettern die Inſchrift:

La liberté consiste à n'obéir qu'aux lois.

Dritter Auftritt von jungen Ackersleuten beiderlei Geſchlechts, mit Blumen bekränzt, Garben und Früchte tragend. Auf ihrem roſenrothen Banner prangt in grünen Lettern die Inſchrift:

De la liberté sans licence
Naît le bonheur, naît l'abondance.

Vierter Auftritt von Prieſtern des Todes. Vor ihnen tragen zwei Prieſter hängend ein Tamtam oder indiſche Glocke. Auf ihrem ſchwarzen Banner ſteht mit ſilbernen Lettern geſchrieben:

Licence, abus de liberté
Sont les sources du crime et de la pauvreté.

Urſon hat ſich an die Spitze der Soldaten geſtellt, Tarare ſtellt ſich an die Spitze der friedlichen Bürger. Aſtaſie hat ſich unter die jungen Ackersleute beiderlei Geſchlechts gemiſcht. Dieſer impoſante Auftritt macht das Volk leiſe zurückweichen. Es ſcheint ſich gegen Schluß des Auftrittes wieder beruhigt zu haben, und Tarare ſingt:

Mes amis, plaignons leur erreur;
Victime de quelque barbare,
Quand ce bon peuple est en rumeur,
C'est toujours quelqu'un qui l'égare.

Die Oper endigt darauf wie früher mit dem Erſcheinen der Natur und des Genius des Feuers, die auf einem Sonnenwagen vom Himmel ſteigen.

Beaumarchais glaubte durch dieſes politiſche Supplement zu Tarare Allen recht gethan zu haben. In Wirklichkeit aber fand ſich jede Partei enttäuſcht. Die eine ſtieß ſich an den Zugeſtändniſſen, die er dem Fortſchreiten der Revolution gemacht, die andere war entrüſtet über die Zurückhaltung, die er den neuen Ideen gegenüber bewahrt hatte. Genug, die Fanatiker beider Parteien waren im höchſten Grade unzufrieden und nahmen keinen Anſtand, ihrer Unluſt durch lärmendes Ziſchen und tumultuöſe Auftritte Luft zu machen. Das wüthende Geſchrei wuchs bald derart, daß die Nationalgarde ſich genöthigt ſah einzuſchreiten. Schon hier zeigte ſich klar der offene Zwieſpalt zwiſchen den „Ariſtokraten“ und

„Patrioten", den beiden wankenden Stützen des conſtitutionellen Thrones, die, wiewohl für den Moment noch mühſam zuſammengehalten, durch den unausgeſetzten Kampf bald immer weiter auseinander wichen, bis das Gebälke des Königsthums jedes Haltes bar krachend zu Boden fiel. Bei den folgenden Vorſtellungen ging es immer ärger zu. Die dritte Aufführung dieſes Werks am 10. Auguſt entfeſſelte einen wahren Orkan von Leidenſchaftlichkeit. Das Logenpublicum bewarf die jungen Brahminen, die ihre Freiheit forderten, mit Pflaumen und Aepfeln. Beim Anblick des Altars der Freiheit ertönte ein ſchriller ariſtokratiſcher Pfiff. Das Publicum ziſchte ergrimmt den Pfeifer aus und zwang ihn durch lautes Toben den Balcon zu verlaſſen. Zwei Verſe namentlich ermangelten nie wüſten Streit zwiſchen den feindlichen Parteien zu entfachen. Es ſind diejenigen, womit Tarare die Soldaten von der Ermordung des Sultan Atar zurückhält.

„Oubliez-vous soldats usurpant le pouvoir,
Que le respect des rois est le le premier devoir!"

Indeſſen wie auch immer die Exaltados in wilder Hitze ſich geberdeten, die große Maſſe des Publicums bezeugte durch ſeinen Beifall, daß ſie den Standpunkt Beaumarchais' theile. Tarare er-

hielt sich in dieser Version bis zum 10. August 1792. Nach dem Sturze des monarchischen Systems verschwand die Oper wieder vom Repertoire; doch nur um nach geendigter Schreckensherrschaft im September 1795 in abermals veränderter Form von Neuem zu erstehen.

Diese Ruhestörungen im königlichen Opernhause fanden bald Fortsetzung. Im November 1790 setzte es abermals heftige Scenen ab. Unter den damals aufgeführten Werken genoß namentlich Gluck's Iphigenie in Aulis das Vorrecht andauernder Zugkraft, nicht sowohl wegen der großartigen Musik, als des Chores: „Chantons, célébrons notre Reine“ halber, der den willkommenen Anlaß zu stürmischen Sympathiebezeugungen und lärmenden Gegendemonstrationen gab. Einmal, als gerade die Anhänger der Revolution in der Minderzahl waren, ward von den Royalisten der Festgesang, den Achilles mit seinen Thessalern zu Ehren Klytämnestra's anstimmt, auf's lebhafteste beklatscht und da capo verlangt. Die Patrioten protestirten. Da tritt Lainez, der Sänger des Achilles, mit den Worten vor: „Meine Herren, jeder gute Franzose muß seinen König und seine Königin lieben, ich werde also wieder anfangen lassen.“ Gesagt, gethan. Donnernder Beifall er-

tönte, ja die Logen warfen ihm ſogar einen Kranz zu. Am andern Tage aber fanden ſich die Demokraten zahlreicher ein. Lainez ward von Anfang bis zu Ende ſeiner Rolle unbarmherzig ausgepfiffen und mit Ruthenbündeln beworfen; nicht genug damit, mußte er auf den Wunſch des Parterres ſeinen Kranz vom vorigen Tag holen, und man ruhte nicht, bis er ihn mit Füßen trat.

Die Kloſterfrage, die 1790 alle Theater rege beſchäftigte, ging an der Großen Oper ſo gut wie ſpurlos vorüber. Wir finden im Repertoire der Académie kein Stück, welches die Gefühle der Anhänger des alten Zuſtandes arg verletzte oder die Vertreter der Religion mit der ätzenden Lauge ſtechenden Spottes überſchüttete. Und während auf den kleinern Bühnen zum Ergötzen der Patrioten Nonnenſtücke gezeigt wurden, während Les Rigueurs du Cloître (und ſpäter Les Visitandines) das laute Beifallsgejohle der Menge umſtürmte, und man in vielen Theatern höchſtes Gefallen daran fand, entlaufene Mönche in tollem Tanze auf den Brettern herumſpringen zu ſehen und den galanten Refrain ſingen zu hören:

Si nous sortons d'esclavage,
Mes amis, de ce bienfait
Aux femmes rendons hommage,
Car les femmes ont tout fait!

verblieb das königliche Institut apathisch und in kühler Zurückhaltung; die Priesterheirath der jungen Brahminen im Couronnement de Tarare war das einzige Zugeständniß, das man der neuen Ordnung der kirchlichen Dinge machte, die einzige Regung, welche diese brennende Tagesfrage auf der größten französischen Bühne äußerte.

Ein neues Jahr war inzwischen angebrochen, das dritte der Revolution 1791; es brachte der Académie bittere Enttäuschungen. Zunächst hatte sie alle Ursache mit ihrem mageren Novitätenrepertoire unzufrieden zu sein. Bei dem Sinnen, wie dem abzuhelfen, kam gerade der Erfolg Euphrosinens in Favart gelegen, ihre Aufmerksamkeit auf ein Werk zu lenken, das bereits seit sechs Jahren ruhig und vergessen im Dunkel ihrer Archive schlummerte. Es war eine Partitur Méhul's, **Cora,** auf die das blendende Glück des **Tyran corrigé** einen verklärenden Schimmer warf. Alles war begierig, ein neues Werk des so schnell berühmt gewordenen Componisten von Euphrosine kennen zu lernen. Die Académie wagte daher nicht länger die Inscenesetzung der Méhul'schen Oper zu verschieben; sie beeilte sich dieses in ihren Händen befindliche, die Chance eines bedeutenden Treffers in sich bergende Loos zu ziehen, und schon am

15. Februar 1791 trat Cora, deren Aufführung man allenthalben gespannt entgegensah, vor die Oeffentlichkeit. Valadier hieß der Dichter dieses vieractigen Werks, dessen Stoff einer Episode der Liebe Alonzo's und Cora's in den Incas von Marmontel entnommen war.

Cora, ein jungfräuliches Mädchen, ist durch den Oberpriester der Sonne erwählt worden, die Gemahlin dieses Gottes zu werden. Ihr Herz hängt aber an einem jungen Spanier Alonzo, der wegen seiner Tapferkeit die Verehrung der Einwohner Cusco's genießt. Gezwungen ihrem Geliebten zu entsagen und in einem Tempel eingeschlossen, wird sie durch ein Erdbeben, das von dem Ausbruch eines Vulcans begleitet ist, aus ihrer Haft befreit. Sie rettet sich aus dem Schutte der zerstörten Mauern des Heiligthums und flieht mit ihrem Geliebten in eine Wüste, wo sie von den Einwohnern von Cusco bemerkt und erkannt wird. Cora erinnert sich, daß infolge eines harten Gesetzes, wenn sie nicht zurückkehrt, ihre Familie für ihre Schuld büßen müsse und den Feuertod stürbe. Hochherzig verzichtet sie auf ihre Liebe und eilt die bedrohten Angehörigen zu retten. Sie kommt eben recht, um sich an ihrer statt zum Opfer darzubieten, doch auch Alonzo erscheint, um sie als einzigen Preis seiner hohen Dienste zu fordern. Das Volk unterstützt seine Bitte, ein Donnerschlag kracht, der Oberpriester erblickt darin ein Zeichen des Himmels und deutet ihn zu Cora's Gunsten, was den König bestimmt, die beiden Liebenden zu vereinen.

Um über eine Partitur ein maßgebendes Urtheil zu fällen, ist vor Allem nöthig, sie genau

zu kennen. Diese wichtigste Voraussetzung einer gil-
tigen Kritik fehlt hier. Die Partitur von Cora
ist verschollen. Es existirt von ihr leider nur ein
einziges Exemplar mehr — weder die Große Oper,
noch die Nationalbibliothek besitzen eines — ein
Manuscript in der Bibliothek des Pariser Conser-
vatoriums. Ich habe es gründlich durchgesehen,
doch konnte ich nach diesen dürftigen Vorlagen
kein deutliches Bild des Ganzen gewinnen. Denn
das erwähnte Manuscript befindet sich in einem
gräulich fragmentarischen Zustand, es sieht mehr
einem Concepte gleich, als einer fertig ausgeführ-
ten Arbeit, es wimmelt von Ausbesserungen, Um-
änderungen, Strichen, ist lückenhaft, verworren
und unvollständig. Von den vier Acten der Oper
sind etwa zwei erhalten, also die Hälfte des Wer-
kes verloren gegangen. Wenn es überhaupt ge-
stattet ist, nach diesem noch erhaltenen Wrack ein
allgemeines Urtheil über das Ganze auszusprechen,
so müssen wir der sicheren Ueberzeugung Ausdruck
geben, die wir aus der Lectüre dieses Torsos ge-
wonnen: daß Méhul mit diesem Werke nicht Rang
nehmen kann unter den großen Meistern, die für
die Académie gewirkt und hier mit gerechtem Ruhme
geglänzt. Auch sind nur Details zu verzeichnen,
da bei fast allen Stücken dieser Oper das Inter-

esse durch zu einförmige und kühle Behandlung des Folgenden nach dem meist schönen Anfang abbricht.

Die Ouvertüre eröffnet ein langsamer Satz, dessen düstere, an Gluck gemahnende Stimmungsmalerei von eigener Wirkung ist; besonders die in unruhigen Synkopen pochende, zäh an einem Tone (o) festhaltende Begleitung giebt diesem Theile ein verschleiertes, nächtig dunkles Colorit. Das folgende All°, welches pp beginnt und sich dann allmählich zu immer größerer Klangfülle steigert, zeigt eine glänzende, pomphafte Färbung. In den Chören ist es interessant zu beobachten, wie Méhul's Styl wie eine Blume aus Gluck'schem Erdreich emporsprießt. Als eine der ausdrucksvollsten erwähnen wir gleich im Chore der Introduction die Phrase Atatiba's „Dieu des Incas! ô Soleil, ô mon père" eine höchst ernst und würdevoll gehaltene Stelle, welche ganz gut ein Meisterstück abgäbe, stünde die Fortsetzung nur halbwegs auf gleicher Höhe. Unter den Solo-Stücken erwähnen wir die Anfangstacte der Arie Alonzo's im dritten Act „Oui dans mon désespoir" schon des Umstandes wegen, weil die Begleitung der Singstimmen später auf ein Prachtstück Méhul's, die schöne Arie des Antiochus in Stratonice (Oui, c'en est

fait) übergegangen ist, endlich und als eine der schönsten Cora's Anrufung an die Sonne, wo der Ausdruck einen wahrhaft hohen, majestätischen Ausdruck gewinnt. Der weitere Verlauf dieser Scene, das Duett mit Alonzo muß bei guter scenischer Darstellung sehr erschütternd wirken. Das Orchester ergeht sich in energischer und virtuoser Situationsmalerei. Die dröhnendsten Effecte, Alles, worüber die damalige Musik an Mitteln zu zerschmetternder Wirkung verfügte, ist hier aufgeboten. Das Blech erscheint in voller Rüstung auf dem Kampfplatz; Hörner (gegen Schluß, um die stärkste Schallfülle zu erreichen mit der Aufschrift: Levez les pavillons), Trompeten und drei Posaunen vereinen ihre gewaltigen Stimmen zu vollster Massenwirkung — ein superber Weltuntergang; aber doch rein musikalisch genommen, nicht befriedigend, da die Singstimmen allzudürftig behandelt sind. Alonzo's Partie beschränkt sich eigentlich nur auf gelegentliche Schreckensrufe, während die gellenden Schreie Cora's zwar das Grausige der Situation zu beredtem Ausdruck bringen, aber von musikalischem Standpunkte, da sich ihr Gesang fast immerwährend in wenigen höchsten Noten bewegt, nur geringes Interesse erwecken.

Ganz apart in diesem Werke steht die große

Scene Cora's „Où suis-je, où fuir, quelle horreur m'environne“ ein ausgezeichnetes Stück in breitem erhabenen Styl geschrieben, ein farbiges Gemälde voll tiefer, leidenschaftlicher Gluth. Die Gliederung ist dreitheilig: Recitativ, Poco Lento und All°. Das Recitativ ist so groß gefaßt und von so schwunghafter Leidenschaft durchpulst, daß man fast Spontini zu hören glaubt; es ist eines der schönsten und gewaltigsten Recitative, die überhaupt je geschrieben worden sind. Das folgende And^te Grazioso „Époux que je trahis“ ist edel gehalten, einfach und sangvoll. Es herrscht der Ausdruck stiller Resignation. Im All° agitato aber bricht die Leidenschaft heftig los („mais un penchant irrésistible“). Ein weit ausgreifender Schwung, hinreißende Gewalt und hoher Adel im Ausdruck sind hier gepaart, die Situation mit einer Bestimmtheit, Größe und Energie gezeichnet, die mit Bewunderung erfüllen muß. Sehr ausdrucksvoll ist auch der Mittelsatz, hier entquellen Accente von ergreifendster Innigkeit dem schmerzzerrissenen Herzen Cora's. Bei der Wiederholung des All° ist namentlich jene Stelle bemerkenswerth, wo bei den Worten „entraine malgré moi mon âme trop sensible“ der Baß mit einem markanten Thema einsetzt, und die Singstimme in

Nachahmungen folgt. Hier scheint der musikalische Ausdruck seine wuchtigste Kraft zu entladen. Trotz dieses Meisterstückes, das ein wahrhaft ausgezeichneter Beleg für das Genie Méhul's ist und ihn zugleich zum ersten mal auf der Höhe eines bedeutenden Könnens zeigt, kann unser Urtheil über das Ganze nicht günstig lauten; denn in den übrigen Stücken sind es nur einzelne kurz aufleuchtende Momente, die unsere Aufmerksamkeit fesseln können, ein Feuer, das nicht lange wärmt.

Der musikalische Styl von Cora präsentirt sich im Ganzen als ein trockener Gluck, wo statt natürlicher Einfachheit des Ausdrucks eine gewisse gebauschte Spröde und Härte hervortritt, und statt sinnlich melodischem Reiz ein zwar kräftiges, aber auch herbes und finsteres Pathos vorwaltet. Das Streben nach möglichster Wahrheit und Schärfe der Charakteristik ist überall ersichtlich, und die Anlage vieler Stücke verräth bereits den ernsten und tiefgehenden Dramatiker; aber eine allzugroße Kühle und eine gewisse Ueberanspannung des Ausdrucks kleben dieser Partitur als Fehler an. Gegen Euphrosine gehalten fällt Cora entschieden ab. Während dort das Genie des Künstlers in vielen Stücken geklärt glänzt, die kühne Jugendkraft gebändigt erscheint, ist der Styl Cora's noch unaus-

gegohren, uneben, oft heftig brandend und wild überschäumend, oft wieder befremdlich nüchtern, steif und frostig. Méhul hatte eben seinen Weg noch nicht gefunden. Wüßte man es nicht ohnehin, man erkennte gleich, daß es das Werk der frühen Jugend des großen Künstlers ist, wo die Winke und Mahnungen seines Meisters Gluck sein ganzes Denken ausfüllten. Drei lyrische Tragödien, **Psyché**, **Anacréon** und **Lausus et Lydie** hatte er unter seiner Anleitung geschrieben. Als er sein nächstes Werk **Cora** schuf, zählte er erst zwanzig Jahre. Nie hätte sie das Licht der Theaterlampen erblickt, hätte nicht der glänzende Erfolg Euphrosinens sie aus ihrem Todtenschlummer gerissen und zu kurzem Scheinleben erweckt. Der Mißerfolg der neuen Oper war eklatant. Sie brachte es blos zu fünf Aufführungen. Eine Zahl, wie sie so niedrig in den Annalen der Pariser Oper nur selten vorkommt.

Zeitgenössische Kritiken (**Moniteur** u. a.) rühmen die Wirkung zweier Decorationseffecte, des Sonnenaufgangs und des Ausbruchs eines feuerspeienden Vulcans. Ueber die Musik sprechen sie mit Zurückhaltung, aber Achtung. Zutreffend erscheint das Urtheil der Affiches, welche unter andern, die Ouverture prächtig, die Ensemblestücke

breit, edel und gediegen ausgearbeitet nennen. „Jedenfalls“ bemerken sie richtig, „ist diese Musik reicher an Harmonie als an Melodie. Sie ist oft zu lärmend, mitunter eintönig und wenig abwechslungsvoll in ihren Effekten.“

Die nächste Folge dieser Schlappe, die Méhul erlitten, war, daß er gleich Cherubini nach dem Mißerfolge Démophon's sich von der Großen Oper abkehrte, und seine Kräfte den kleinern Bühnen zuwandte, wo es ihm schon das Jahr darauf gelang, mit Stratonice glänzend die Scharte auszuwetzen, die ihm die ungünstige Aufnahme Cora's in der Académie geschlagen. Die Große Oper war überhaupt nicht das Terrain seiner Erfolge. Wie Cherubini hatte er es hier nie über einen Achtungserfolg bringen können. Während seine Schöpfungen daselbst nur einem kühlen Empfange begegneten, mußte er eifersüchtig auf die Gunst schauen, die man den Leistungen anderer Kunstgenossen erwies, welche, wie Sacchini vor ihm und Spontini nach ihm, das Glück an ihre Fahne zu ketten wußten, und resignirt dem jubelnden Beifall lauschen, den ein dicht gedrängtes Auditorium begeistert ihren schönen Werken zollte. Durch das Durchfallen Cora's, das zweite Fiasko, welches die Académie mit einem peruanischen Sujet erlebte —

das erste hatte ihr Candeille's Pizarre ou la Conquête de Pérou 1785 eingetragen — war die Große Oper wieder um eine Hoffnung ärmer geworden. Ereignißlos verstrich nun, wenigstens von künstlerischem Standpunkte betrachtet, Jahr um Jahr, für sie lauter Zeiten des musikalischen Mißwachses, der Unfruchtbarkeit, der Stagnation. Darum traf es sie doppelt schwer, als ein neuer Parlamentsbeschluß an ihren alten, bisher unangefochtenen Gerechtsamen mit rauher Hand rüttelte.

Es war ein harter Schlag für das Institut, als die Nationalversammlung die Privilegien für erloschen erklärte. Hundertjährige Rechte, welche die Gunst des Absolutismus auf sie gehäuft, gingen plötzlich verloren, das ganze Feudalitätsverhältniß, das zwischen ihr und den übrigen Theatern der Hauptstadt obwaltete, ward zerstört. In Frankreich herrschten damals in theatralischen Rechtsfragen schier unbegreifliche Verhältnisse, bei welchen man nicht weiß, ob man sich mehr darüber wundern soll, wie solche Zustände sich einbürgern, oder wie sie durch lange Jahrzehnte sich unangefeindet erhalten konnten. In Paris bestanden bis 1791 vier große Theater, die Comédie Française und drei lyrische Bühnen, die Große Oper, die Opéra comique und das erst 1789 gegründete Theater

de Monsieur (später Feydeau), außerdem eine Anzahl Bühnen von geringerer Bedeutung. In diesem Collegium herrschte die schönste Ungleichheit, die nur irgend ersinnlich ist. Der Moloch, dem fortwährend geopfert werden mußte, und der bei immer gutem Geldhunger den andern Alles wegfraß, war die Académie. Gestützt auf ihre Privilegien, die sie rücksichtslos ausbeutete, übte sie eine unerhörte musikalische Tyrannei aus. Sie sammelte eine jährliche Auflage von allen Theatern, eine bedeutende besonders von den großen Schauspielhäusern, die sie als Vasallen betrachtete, und welche sich ihrerseits wieder durch eine drückende Oberlehensherrlichkeit über die kleinen Bühnen entschädigten. Nicht genug mit dem jährlichen Tribut, mußten für die geringste Uebertretung der scharf vorgezeichneten Rechte des herrischen Instituts schwere Sühnopfer gezahlt werden, ja manchmal ward sogar die Schließung des sündigenden Theaters verfügt. Um Sänger oder Tänzer zahlreicher, als es die strenge Vorschrift gestattete, auftreten zu lassen oder ihr unscheinbares Orchester durch Mitglieder zu verstärken, mußte das Théâtre français oft eine Geldbuße bis zur Höhe von 30,000 Livres entrichten. Die Comédie Italienne durfte komische Opern nur an den Tagen aufführ-

ren, wo die Académie keine Vorstellungen gab. War die Große Oper geöffnet, so mußten die „Italiens“ sich mit Schauspielen begnügen, aber auch nur mit solchen, die guten Ausgang hatten. Niemand durfte in diesen Stücken sterben, das war gegen das Reglement. Das Théâtre de Monsieur war wieder auf italienische oder aus dem Italienischen übersetzte Opern beschränkt. Die kleinen Directoren, diese ärmsten unter den Armen, waren genöthigt, tausend Ausflüchte zu ersinnen, um den auf sie lastenden Beschränkungen zu entgehen und in dem engen Kreise der Thätigkeit, der ihnen eingeräumt war, nicht völlig zu verkümmern. Wollte man im Audinot und Nicolet einen Pont-Neuf, einen Gassenhauer, ein populäres Lied singen, so spielten die Violinen die Melodie, und die Schauspieler sprachen den Text dazu; im Beaujolais aber wurde hinter der Scene gesungen, und die Schauspieler machten dazu die entsprechenden Gesten. Nicht nur alle Theater beugten sich unter die Botmäßigkeit der Académie, auch Marktschreierbühnen, Ballsäle, Circusse, Gaukler und Taschenspieler fühlten ihre Herrschaft; ja selbst Gegenstände der niederen Volksbelustigung, wie Marionetten, Wachsfiguren, Guckkästen, Schatten, Riesen und Zwerge, Affen, Krokodile und dressirte Flöhe zahlten

den Zehent an die Oper. Nun trat eine gänzliche Umwälzung in dieſen Bräuchen ein. Das Geſetz vom 13. Januar bewirkte plötzlich eine vollſtändige Aenderung der ganzen Situation. Die beengenden Schranken, in die auch die Entwicklung des muſikaliſchen Dramas bisher gebannt war, fielen nun mit einem Schlage nieder, und Alles athmete freier auf, als der König am 19. Januar den Beſchluß der Nationalverſammlung, die Freigebung der Theater ſanctionirte. Jenes denkwürdige Decret lautet in der Hauptſache folgendermaßen:

„Louis, par la grâce de Dieu, etc. à tous présents et à venir, salut.

„L'Assemblée Nationale a décrété, et nous voulons et ordonnons ce qui suit:

„Article Ier. Tout citoyen pourra élever un théâtre public et y représenter des pièces de tous genres, en faisant préalablement sa déclaration à la municipalité.

„Article II. Les ouvrages des auteurs morts depuis cinq ans et plus sont la propriété publique et peuvent être représentés sur tous les théâtres indistinctement.

„Article III. Les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue de la

France, sans le consentement formel et par écrit des auteurs, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit des auteurs.

„Article V. Les héritiers ou cessionaires des auteurs seront propriétaires de leurs ouvrages durant l'espace de cinq ans après la mort de l'auteur.

„Article VI. Les entrepreneurs seront sous l'inspection des municipalités."

Die häufigen Unruhen, die in den Theatern vorgekommen, weil die revolutionäre und contrerevolutionäre Partei auch hierher ihre grimme Fehde verpflanzten, zwangen die Nationalgarde zu wiederholtem Eingreifen und hatten die Aufstellung einer Polizeiabtheilung um das Theater herum und manchmal selbst im Innern desselben nothwendig gemacht. Diese Zustände nöthigten die Versammlung auch für eine ausreichende Polizeiüberwachung der Schauspielhäuser Vorsorge zu treffen, und trotz des Widerspruches Mirabeau's, der die Aeußerung fallen ließ: „Ein Saal der öffentlichen Spiele, der von Bajonetten starrt, ist ein Anblick, den man mit Schaudern zurückweisen muß," erhob man die diesbezüglichen Anträge zum Beschluß; ein Vorgehen, das umsoweniger beanstandet werden

konnte, als es ja selbst in den Gotteshäusern während der heiligen Ceremonie damals nicht besser aussah. Auch sie waren mit Abtheilungen bewaffneter Nationalgardisten gefüllt, und da infolge der geforderten Eidleistung auf die Civilverfassung des Clerus mitunter Priester und Sänger zur Vesper fehlten, traten in manchen Kirchen die Nationalgardisten, nachdem sie die Waffen abgeschnallt, zum Chorpult hin und sangen beherzt mit kräftig rauher Stimme das Lob Gottes.*

Doch zurück zum Theater, wo sich die Wirkungen des neuen Decrets bald fühlbar machten. Die unmittelbare Folge war, daß eine Unzahl nagelneuer Theaterunternehmungen von allen Seiten wie Pilze aus dem Boden hervorschoß. Ein solch hastiger Uebereifer zeigte sich in Ausnützung dieses wichtigen Beschlusses der Nationalversammlung, daß fast jeder Tag ein neues Schauspielunternehmen brachte, und einmal im Jahre 1791 nicht weniger als 78 Anzeigen von neuen Theatern gleichzeitig auf dem Rathhause vorlagen. Freilich waren nicht alle vom Glück begünstigt. Von 63 damals neu eröffneten Bühnen, die kühn die Flagge Thalia's aufgehißt, mußten 22 die Segel streichen. Viele

* Révolutions de Paris Januar 1791.

fristeten gar nur eine Existenz weniger Tage. Ihr rasches Keimen und Verblühen ward allgemein belächelt, und in einem Stücke **Mille et un Théâtres ou la Liberté du Théâtre** trieb man offen mit ihrem Unglück Scherz.

„Oui tout d'abord, lautet ein Couplet in dieser Posse,
Sur votre sort je tranche,
Ouverts vendredi,
Tombés samedi,
Vous serez fermés dimanche!“

Trotzdem ließ die Unternehmungslust nicht nach. Einen Augenblick des Jahres 1791 zählte Paris 35 Theater. Auch andere Arten von Schaustellungen suchten zu floriren, so installirte sich der Kunstreiter Franconi aus Lyon im **Faubourg du Temple** und gab hier seine zahlreich besuchten Productionen. Nur ein einziges Schauspiel war verboten worden: Der Stierkampf, als ein „Schimpf für die Gesetze und Sitten eines freien Volkes“. Selbst zu unsittlichen Zwecken suchte man die neugewonnene Freiheit auszubeuten. Ein Hufschmied und ein feiles Frauenzimmer kündigten im Palais Royal das **Grand ballet des sauvages** an. Die Behörde verstand aber keinen Spaß und machte diese schamlose Enthusiasten einer unweltlichen Freiheit dingfest. So unheilig glaubte man mit wohl-

thätigen Geſetzen umſpringen zu können, und ſegensreich war dieſes Geſetz wenigſtens für die Entwicklung der muſikaliſchen Kunſt gewiß. So ſehr im Allgemeinen die dramatiſche Literatur darunter litt und raſch von der früher eingenommenen Höhe herabglitt, für das Gedeihen des lyriſchen Dramas erwies es ſich erſprießlich.

Zunächſt war es von großem Vortheil, daß die Académie ihre muſikaliſche Allgewalt einbüßte, dieſer alte auf allem muſikaliſchen Treiben laſtende Despotismus in die Brüche ging. Die Begrenzung der einzelnen Gattungen in der Kunſt war ja fallen gelaſſen, und das Monopol eines einzelnen Inſtituts für ihren Cultus durch die Decrete zu nichte gemacht worden. Dadurch ward allenthalben eine lebhafte Thätigkeit entfacht, und ein friſcherer Hauch kam in das muſikaliſche Leben. Ueberdies konnten ſich verhältnißmäßig nur wenige Bühnen den Luxus eines gut geſchulten Orcheſters und eines trefflichen Sängerperſonals gönnen, alſo eine Verflachung hier nicht ſo leicht platzgreifen, wie bei den Rede-Bühnen, wo Alles, auch die untergeordnetſten Theater, in Dramen, Komödien und oft auch in Tragödien mitthaten. Vor dieſem Schickſale war das muſikaliſche Drama und gar die große lyriſche Tragödie eben der Complicirtheit

ihres weitläufigen Apparates wegen gefeit. Ein Hauptgewinn vor allem war, daß sich der jungen Componistengeneration endlich günstige Aussichten auf ein schnelleres Bekanntwerden ihrer Schöpfungen eröffneten. Und das ist von entscheidender Wichtigkeit. Denn wie jede Erfindung ist auch die Erfindung des Schönen, um fruchtbringend zu werden, von sehr vielen äußeren Momenten bedingt. Es genügt nicht ein Kunstwerk zu schaffen, es muß auch in's Leben treten und wirken können; das ist ihm ebenso nothwendig, wie es der Kreislauf des Blutes für das Herz oder die Verdauung des Nahrungsbreies für den Magen ist. Gerade jene Künstler, die ihr ganzes Können und Streben dem ernsten, erhabenen Genre widmeten, hatten früher einen harten Stand. Gelang es ihnen nicht in der Académie durchzudringen, dieser alten Zwingburg musikalischer Despotie, wo gleich den in der Bastille eingekerkerten Schriftstellern so manche Opernpartituren oft Jahrzehnte lang gefangen saßen, so war ihr Werk so gut wie verloren. Keine andere Bühne erbarmte sich des todtgeglaubten Products; das Mitleid wäre ihr auch theuer zu stehen gekommen. Wie konnte aber ein Componist hoffen, in der Académie, in der sich alle musikalische Macht wie in einem Brennpunkte

concentrirte, anzukommen, wo ein Eindringen mit kaum übersteigbaren Hindernissen verbunden war, und wo die größten Meister Unglücksfälle erlitten hatten!

Das erste Theater Frankreich's war ein glatter, abschüssiger Boden, auf dem man leicht den Fuß brach. Es glich einer äußerst schwer zugänglichen Höhle, worin es peinlich war, lange zu verweilen, aus der aber jederzeit Ausgänge zum schadlosen Entrinnen in's Freie einluden. Sacchini, Piccinni, Salieri liefern Beispiele dafür, wie die in der Académie fast traditionelle Mißgunst gegen erprobte Talente selbst auf die Production bereits angesehener Meister lähmend einwirkt, sie zwingt, vom weiteren Vorwärtsschreiten auf der eingeschlagenen Siegesbahn abzulassen und ihren erhofften Hauptruhm so entschwinden zu sehen.

Nun ward dies anders. Die anderen beiden musikalischen Bühnen von größerer Bedeutung, das Theater **Favart** und **Feydeau**, deren enges Rinnsal sich jetzt zu einem breiten mächtigen Strombett erweitert hatte, traten auf den Kampfplatz und mühten sich an die Académie heranzukommen. Statt wie bisher eine einzige, zählte das ernste musikalische Drama nun **drei Bühnen als Pflegestätten**, deren Concurrenz den Wetteifer der begabtesten Künstler der Nation erregte und dadurch

einen neuen Aufſchwung des muſikaliſchen Schauſpiels förderte. Wirklich ſehen wir die Académie dem künſtleriſchen Gehalte ihrer Novitäten nach in den Hintergrund gedrängt und von den zum neuen Leben erwachten, ihrer Feſſeln ledigen kleineren Bühnen in reger Inſceneſetzung friſch entſtandener bedeutender Kunſtſchöpfungen weit überflügelt. Wie hätte ſie auch beim Mangel werthvoller, ja nur erfolgreicher Opernnovitäten, beim Lichten ihres Sängerperſonals (Mme S. Huberty, die Heroine Gluck's und Piccinni's demiſſionirte) und — nicht zum wenigſten — bei ihrer bekannten Finanznoth den Kampf mit den jungen, unternehmungsluſtigen Bühnen erfolgreich beſtehen ſollen. Die Deficite, das chroniſche Uebel, an dem ſie krankte, wuchſen immer mehr. 1791 betrug es 627,590 Livres. Durch dieſen unvermutheten Syſtemwechſel gerieth alſo die Académie in eine precäre Situation. Was ſie auch tendiren mochte, es ſchlug fehl. Cora, das Werk des damals bedeutendſten Muſiktalentes Frankreichs, war durchgefallen, und andere Künſtler, die ſie in ihrer Verzweiflung herbeirief, muſikaliſche Infuſorien wie Langlé, Candeille, Jadin oder Méreaux (deren Namen das Repertoire dieſes Jahres aufweiſt), konnten ihr nichts helfen.

der königlichen
des Lan=
olken am
theil heran,
hie liegt im
war erschienen.
ankreich, wie ein
ganze Land, denn
„Demosthenes“ dieser
ihn Lapoule genannt,
ier“, wie ihn Rivarol ge=
er gluthigen Beredtsamkeit,
euere Genie, dessen schlagen=
seine erschreckende Häßlichkeit
odt. Die Nationalversammlung
Trauerfeierlichkeiten. Ein unüber=
enzug, eine Meile lang, bildete das
s hinter seinem Sarge betrübt einher=
ie feierlichen Klänge eines eigens für
egenheit gesetzten Trauermarsches Gossec's
en den Unersetzlichen zu Grabe. Mit seinem
heiden war der stärkste Pfeiler des constitu=
nellen Königthums geborsten. Als volle Garbe
hatte ihn die Sense des Todes hingemäht, und
trübe Ahnungen, ein ängstigendes Erbangen mußte
die Anhänger des Thrones überkommen, der nun

gegenüber den immer kühner an ihm rüttelnden Umsturzelementen keinen festen Halt mehr bot. „Mit mir," hatte Mirabeau einige Tage vor seinem Tode ausgerufen, „entschwindet die Trauer um die Monarchie, und nach mir werden sich die Parteien um ihre Fetzen herumzanken." Er hatte richtig prophezeit. Die Verhältnisse wurden immer unhaltbarer, die Lage immer drohender. Nur wenige Wochen mehr und Ludwig XVI, „le Gros-Louis", wie er in dem Pamphlet Chamfort's „le Grand dénoûment de la constitution, parodie politico-tragi-comique" heißt, „der die Kinnbacken nur mehr zum Kauen, und die Finger zum Unterzeichnen rühren konnte", floh.

Spott und Hohn verfolgten den flüchtenden Bourbonen. Kaum daß sich die Kunde seines Entweichens in der Stadt verbreitet hatte, war alles auf den Beinen und in rühriger Thätigkeit geschäftig, jede Erinnerung, jede Spur, die das Königthum zurückgelassen, auszumerzen. Am Tuilerienpalast las man Inschriften, deren Inhalt sich der Mittheilung entzieht. Man zerbrach die Büsten des Königs, überall löschte man die Worte roi, reine, royal, Louis, cour, Monsieur frère du roi aus, selbst eine Inschrift „au Boeuf couronné"

ward entfernt.* Das Palais-Royal ward in Palais d'Orléans umgetauft. Auch der Titel „Académie royale de musique et de danse“ erfuhr eine Aenderung. Sie hieß jetzt „Théâtre de l'Opéra“. Am 13. September aber ward der alte Name wieder eingeführt, um Ludwig XVI. ein Zeichen des Dankes für die Unterzeichnung der Constitution darzubringen. Mit dieser Genehmigung der Verfassung änderte sich überhaupt auf kurze Zeit die öffentliche Stimmung zu Gunsten des Königs. Noch einmal schien die Gunst des Volkes sich ihm zuzuwenden, man geizte nicht mit Sympathiebezeugungen, und das Theater der Académie de musique ward der Schauplatz einer letzten warmen Kundgebung.

Es war am 20. September 1791. Der König ging zum erstenmal seit Monaten mit seiner Familie in die Oper, wo man Candeille's **Castor et Pollux** gab. Hören wir den Bericht, welchen der Mercure de France vom 1. October 1791 über den Empfang der königlichen Familienmitglieder vor und in dem Theater der Großen Oper veröffentlichte.

---

* Histoire parlementaire de la Révolution française ou journal des assemblées nationales depuis 1789 jusqu'en 1815 par Buchez et Roux 1834—38 Band, X, Seite 244.

„Von ihrer Abfahrt aus dem Tuilerienſchloß bis zu ihrer Ankunft im Theater waren die Straßen und Boulevards von einer ungeheuren Menſchenmenge erfüllt, die ſich drängte, ſie zu ſehen und durch wiederholte Rufe Vive le Roi! Vive la Reine! ſich für ein zu langes Schweigen entſchädigen zu wollen ſchien. Im Momente, wo Ihre Majeſtäten in die Loge eintraten, hallte der Saal von Beifallsbezeugungen, die inmitten der nämlichen Rufe Vive le Roi! Vive la Reine! bis zur vollſtändigen Erſchöpfung der Stimmen anhielten. Das Orcheſter, einem Antrage Folge gebend, ſpielte ſtatt der Ouverture zu Castor und Pollux das Quartett aus Lucile: Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille? Dieſe glückliche Anſpielung wurde lebhaft applaudirt. Das Publicum verhielt ſich während der Aufführung des Stückes ganz ruhig. Aber im dritten Act, in der Scene, wo die Furien und Teufeln ſich dem Durchgange des Pollux widerſetzen wollen, inmitten dieſes toſenden, von ungeſtümen Tänzen begleiteten Chores, während deſſen die Teufeln ihre Fackeln, deren Licht man gedämpft hatte, wild hin und her ſchwingen, warfen ſie plötzlich einen hellen Schein auf die Loge, worin ſich die königliche Familie befand ... Darauf lebhaftes Händeklatſchen des geſammten

Auditoriums und erneuerte Rufe Vive le Roi! Vive la Reine! Zugleich war der Chor der Dämonen mit den oft wiederholten Worten eingefallen: Brisons tous nos fers („Zerbrechen wir alle unsere Fesseln"). Diese Worte fanden mächtigen Widerhall in dem Herzen eines Volkes, das eben die seinigen zerbrochen hatte. Seine Beifallsbezeugungen verdoppelten sich darauf, ein Ausdruck ebenso der Anhänglichkeit an den König, wie der Liebe zur Freiheit. Im fünften Act erregten die Verse, die Pollux an seinen Bruder richtet:

Tout l'univers demande ton retour;
Règne sur un peuple fidèle

neue Ausbrüche der Begeisterung. Zu dem lärmenden Beifallsklatschen der Hände und dem begeisterten Zurufen der Zuhörer gesellte sich das Getöse des Orchesters, welches mit immer gesteigerterer Klangfülle auf die Instrumente einstürmte, und von allen Seiten des Saales schien ein jeder die Augen auf die königliche Loge gerichtet, mit diesem letzten Verse nicht nur eine dringende Aufforderung zu thun, sondern vielmehr den Schwur der Treue zu leisten. Beim Verlassen des Hauses seitens Ihrer Majestäten erbrausten gleich wie bei ihrem Eintritte die lebhaftesten und einstimmigsten Kundgebungen der Treue, welche ihre Anwesenheit

Allen bereitet hatte, und auch bei der Rückkehr in die Tuilerien ward die königliche Familie inmitten eines ſtarken Volkszulaufs von denſelben jubelnden Beifallsäußerungen begrüßt, welche ſie zuerſt begleitet hatten.“ Es war der letzte Triumph, der dem König zu feiern gegönnt war, noch ein ſeliger Augenblick der ungetheilten Hingebung eines glücklichen Volkes an die Perſon des verehrten Herrſchers.

Dieſe politiſche Manifeſtation, die gelegentlich der Aufführung von Candeille's **Castor und Pollux** ſtattfand und nicht geringes Aufſehen in Paris verurſachte, iſt wohl das Bemerkenswertheſte, wodurch die Oper dieſes alten Jünglings einige Aufmerkſamkeit auf ſich lenkt. In Candeille's Verballhornung ſollte die Operndichtung Gentil Bernard's neuverjüngt auferſtehen und die Erinnerung an das berühmte Tonwerk Rameau's ausgelöſcht werden. Das große Wandgemälde des Dijoner Meiſters geſchickt zu übertünchen, ſein angeblich verblaßtes Colorit neu aufzufriſchen, das war wohl das Ziel, dem dieſer mißlungene Verſuch nachſtrebte, und Candeille, ein muſikaliſcher Zwerg, ſchmeichelte ſich durch eitle Modephraſen und ſchmuckeren inſtrumentalen Aufputz den tiefgeiſtigen Gehalt des Meiſterwerks eines muſikaliſchen Rieſen wie Rameau erſetzen zu können. Aber die ſtolze Zuverſicht auf

ſeine eigene Erfindungsgabe ſcheint nicht allzuſtark geweſen zu ſein. Vor einzelnen monumentalen Stücken des älteren Werkes machte ſeine Verbeſſerungswuth ſcheu Halt. Es ſind gerade Hauptſcenen, deren Vertonung die Hand eines echten Meiſters erheiſcht. Sie (wie die Arie „Tristes apprêts“ und mehrere Chöre) — jedenfalls das bequemſte und klügſte, was ihm beifallen konnte — ließ der flandriſche Künſtler völlig ungeändert und fügte ſie in Rameau'ſcher Originalgeſtalt ſeiner Oper ein. Es mag ſonderbar angemuthet haben, dieſe ausdrucksvollen, ſcharf gezeichneten Charakterköpfe aus dem großen Bilde herausgeſchnitten und in eine Umgebung verſetzt zu ſehen, die ſie überſtrahlten, wie wenn die Sonne aus dünnem Nebelgewölk durchleuchtet. Das Publicum ſcheint dies geſpürt zu haben. Candeille mußte dieſelbe bittere Pille der Erkenntniß ſchlucken wie Goſſec, als er Lully's Thésée umzumuſiciren wagte. Juſt die Stücke der bewährten alten Meiſter fanden den größten Beifall, während man der Zuthat der neuen nur geringe Beachtung ſchenkte. Castor und Pollux brachte es zu 130 Vorſtellungen. An dem namhaften Erfolg, den dieſe Oper errang, durften gewiß die Stücke Rameau's den Hauptantheil für ſich beanſpruchen.

Kein Brand erlischt ohne, dem Ersterben nahe, noch einmal aufzuflackern. Die Ovationen vom 20. September 1791 waren das letzte Aufzüngeln jener einst so mächtigen Flamme der Begeisterung, die anno 1789 noch warm in den Herzen gelodert hatte, ein jäh aufleuchtendes Feuer, das nach kurzem Knistern wieder verglomm. Schon trat der Geist des Umsturzes, der Zerstörung immer offener und gewaltsamer hervor. Auch die dramatische Literatur hielt gleichen Schritt mit dieser stets wachsenden Bewegung. Selbst zahme Talente wie Sedaine wurden von der gährenden Fluth erfaßt und mitgerissen. Ein Beweis, wie stark diese Strömung war, die mit immer dröhnenderer Gewalt an die schwachen Dämme anschlug, die sich ihrem verheerenden Austreten noch hemmend entgegensetzten.

Sedaine, ehemals der Verfasser eines so ultraroyalistischen Stückes wie: Richard Löwenherz, dichtete als Anhang zu seinem und Grétry's Tell eine „Scène patriotique", welche damals noch gewagt erschien, und die er, „sobald der Gang der Ereignisse es zulassen würde", dem Publicum (der Opéra comique) vorgeführt zu sehen wünscht, da er sich davon gute Wirkung verspricht.

„Man hört," schreibt er, „gedämpft die Mar-

seiller-Hymne: Amour sacré de la patrie. Melktal, der Vater, spricht: ‚Was höre ich? Schau doch Wilhelm Tell was es ist.‘ Er geht, kommt zurück und sagt: ‚Es sind die Franzosen, die wackern Sansculotten der französischen Nation.‘ Darauf erscheinen die Sansculotten; einer von ihnen singt zur Melodie der Marseillaise zu den Schweizern:

O vous qui donnâtes l'exemple
Pour conquérir la liberté!
Ne renversez jamais le temple
Que votre sang a cimenté.
Ne protégez jamais l'empire
Des rois et de leurs attentats,
Qu'ils ne dirigent point vos pas,
Et ne nous forcez point à dire:
Aux armes, citoyens etc.

Melktal père.

Si jamais ma coupable race
Devoit protéger les tyrans,
Que le ciel à l'instant l'efface
De la liste de nos enfans.
Qu'un même zèle nous rassemble:
Il faut affranchir l'univers;
De l'homme il faut briser les fers,
Et que nos coeurs disent ensemble:
Aux armes, citoyens etc.

Hierauf großer Chorus der Franzosen und Schweizer, der Schweizer und Franzosen: „amour sacré de la patrie.“

An die Aufführung dieser Scene war, wie ge-

sagt, damals freilich nicht zu denken. Noch hielten die Theater das Decorum einer gemäßigten, nicht in Exaltationen des revolutionären Fanatismus sich überstürzenden Sprache so ziemlich aufrecht, sie hüteten sich dem crimen laesae majestatis anheimzufallen. Lange aber hielt dies nicht an; immer sicherer trieb ja Alles dem unvermeidlichen Untergang, der gänzlichen Auflösung entgegen. Was der 20. Juni 1792 verschont hatte, das zerhieb mit roher Keule der 10. August. Der jähe Sturz des Königthums brachte in das bisher conservative Repertoire der Académie eine ebenso schnelle als unerwartete Aenderung. Eine neue von den Ereignissen und Stimmungen des Tages tief durchtränkte Welt trat jetzt auf die Bühne, Stücke kühnsten revolutionären Inhalts, Gironde- und Bergpiecen nahmen von der ersten französischen Bühne wie von einem eroberten Lande Besitz.

Nur wenige Wochen nach jenen grausigen Septembertagen, deren Andenken für immer in der Geschichte gebrandmarkt steht, acht Tage nach Verkündigung der Republik am Sonntag den 30. September 1792* ging in der Großen Oper

* Nach der Angabe der Journale (vgl. Affiches Octoberheft 1792) und nicht am 2. October, wie Castil-Blaze und seine Nachschreiber behaupten.

l'Offrande à la Liberté in Scene. Was Sedaine in Tell geplant hatte, die dramatiſche Verwerthung der Marſeillaiſe, ward hier zur That. In dieſer von Goſſec vertonten Oper hielt die gewaltige Revolutionshymne ihren Einzug auf den die Welt bedeutenden Brettern und das „Marchons! qu'un sang impur abreuve nos sillons“ ward nun von ganzen Volkshaufen in wilder Begeiſterung auf der Bühne geheult. L'Offrande à la Liberté war das Vorbild und zugleich der Plänkler einer ganzen Reihe von Revolutionsſtücken. Sie ſchlug ſo recht in die Stimmung des Augenblicks ein, ward allbeliebt, die Wonne, der Stolz der patriotiſchen „Bürger“. Vergegenwärtigen wir uns die Action dieſes ſo ſchnell populär gewordenen Zwiſchenſpiels:

Man rüſtet ſich zum Gefecht und bereitet ſich durch Tänze zum Siege vor. Nach jedem Couplet der Marſeillerhymne, welches von den Sängern im Chor wiederholt wird, bilden ſich abwechslungsvolle und maleriſche Gruppen. Nach der fünften Strophe erſcheint auf einem Altar die Statue der Freiheit. Unter den Klängen eines religiöſen Marſches treten die Tänzer vor, und jeder legt eine Gabe zu Füßen des Altars nieder. Die heiligen Feuer werden angezündet, und ein ſanfter Chor ſingt in die Kniee ſinkend:

Amour sacré de la Patrie,
Conduis, soutiens nos bras vengeurs!
Liberté, Liberté chérie,
Combats avec tes Défenseurs!

Sous nos drapeaux que la Victoire
Accoure à tes mâles accens!
Que nos ennemis expirans
Voient ton triomphe et notre gloire!

Hier unterbricht plötzlich das dumpfe Geläute der Sturmglocken die Ceremonie. Man hört Kanonenschüsse, lautes Trompetengeschmetter ruft die Vertheidiger des Vaterlandes zum Kampfe auf, zwanzig Tambours schlagen den Generalmarsch, alles erhebt sich und greift zu den Waffen. Im selben Augenblick stürzt eine ungeheure Volksmenge mit Aexten, Piken, Flinten bewaffnet auf die Bühne, flammende Fackeln in Händen und mit furchtbarer Kraft und wüstem Geschrei den gewaltigen Refrain: Aux armes, citoyens! singend. Diese Scene war von hinreißender Wirkung, „ein Bild," wie die Affiches versichern, „das die Seele erhebt und im höchsten Grade die edle Begeisterung der Vaterlandsliebe entfacht."

Welcher Wechsel zwischeu dem Repertoire von kurz zuvor und jetzt, zwischen Stücken wie Tarare, Louis IX, Iphigenie in Aulis und Offrande à la Liberté, die nun der Beifall der Menge umjauchzte. Die „Vaterlandsliebe" der „rührigen" Patrioten hatte inzwischen ihre Ersättigung im „Septembrisiren", d. h. in der Ausrottung der Anhänger des früher constitutionellen Thrones gefunden. Doch bald ürchtete man nicht genug gethan zu haben. Noch lebte der Sprosse des alten Herrschergeschlechtes, der Unglückliche, der in den öden Mauern seines Gefängnisses über den Un-

bestand und die rasche Vergänglichkeit menschlicher Hoheit nachsinnen konnte. Kaum zwei Jahre war es her, daß ihn in der Académie (in Castor und Pollux) der Jubel des Volkes umbrauste. Jetzt war sein bloßes Dasein den Machthabern des Moments ein Gräuel. Sie schmiedeten Anklagen gegen den Verlassenen, und in den trüben Tagen von 1793 griff ein furchtbar Mißgeschick der als unverletzlich erklärten Person des Königs an den Nacken. Getäuscht — gerichtet, das war das Loos Louis Capet's. Getäuscht von Rathgebern, die ihn übel beriethen, gerichtet, von der Raserei der verblendeten Volkswuth, die im Blute des Schuldlosen Rache sucht für die Frevel seiner Ahnen. Dieser beste, aber schwächste Fürst fiel unter dem Beil des Henkers. Er, der das Königthum in Frankreich überlebt hatte, ward nun am Schaffot Nachfolger Karl I. von England und Maria Stuart's. Ein Jahr, nachdem dieser Justizmord vollzogen, gab das Kunstinstitut, das die Stätte der Freuden, der Erhebung und Erholung dreier Ludwige gewesen, gab dieselbe Académie, welche Ludwig XVI. und seine Gemahlin mit reicher Gunst bedacht, — horribile dictu — eine Festvorstellung zur Gedächtnißfeier seines Todes. Es war Ende Januar 1794. Stumm und kalt prangt ein Placat

am Eingange der Oper. Die trocken grauſige Inſchrift verkündet die Luſtbarkeit des ſiegesfrohen Sansculottenthums:

„De par et pour le peuple

Gratis

En réjouissance de la mort du tyran
L' Opéra National donnera aujourd'hui
6. pluviose an II de la République

Miltiade à Marathon, Le Siège de Thionville,
L'Offrande à la Liberté."

So ſpielt das ewige Geſchick mit dem irre ſchwanken Loos der Sterblichen. So mancher, der ſich glücklich wähnt, ſteht, ehe er's denkt, am Grabe ſeiner Hoffnungen — und oft auch ſeines Lebens.

IV.

Die kleineren Bühnen seit Méhul's Auftreten bis zum 10. August 1792.

IV.

Nicodème dans la Lune, la Prise de la Bastille — Kreutzer's Paul et Virginie — Camille — Guillaume Tell — Lodoïska, ihr Erfolg, ihr Werth und ihre kunſthiſtoriſche Bedeutung für die Entwicklung des Muſikdramas der Revolution — Kreutzer's gleichnamige Concurrenzoper — Stratonice — Les Visitandines — Das Theater eine Arena des Parteikampfes — Marie Antoinette's letzter Theaterbeſuch — Der 10. Auguſt.

Während Euphrosine ihren Siegeszug in der Opéra comique hielt, und die Aufführung Cora's, eines zweiten Werkes Méhul's, in der Großen Oper vorbereitet wurde, hatte eine Bühne untergeordneten Ranges, das Théâtre-Français comique et lyrique de la rue de Bondy ihren Treffer gezogen mit **Nicodème dans la Lune, ou la Révolution pacifique** von dem Dichtercomponiſten Louis-Abel

Beffroy de Reigny, einem Jugendgenoſſen Desmoulin's und Robespierre's, der ſeinen wahren Namen unter dem Pſeudonym Couſin Jacques barg. Dieſes bizarre Werk, deſſen erſte Aufführung auf den 7. November 1790 fiel, erntete gleich bei ſeinem Erſcheinen fabelhaften Beifall.

Sein Inhalt iſt folgender:

Nicodème, eine Art Sancho Pança, ein biederer, gutmüthiger, aber auch verſchmitzter Landmann, geräth auf einer Luftballonfahrt in den Mond. Er findet hier zu ſeinem Erſtaunen genau dieſelben Uebelſtände wie in Frankreich: Ein Volk, das unter der Laſt unerſchwinglicher Abgaben ſeufzt, das von weltlichen und geiſtlichen Feudalherrn ausgeſaugt wird, die den reichen Erlös des mühſam durch den Schweiß ihrer Unterthanen Errungenen in Vergnügungen aller Art verpraſſen, und eine ſchmeichleriſche Clique von Günſtlingen, die fortwährend den Herrſcher umlagert und durch ſchöngefärbte Berichte ihn über die wahre Lage des Landes täuſcht. Der Kaiſer ſelbſt iſt ein Mann von beſten Abſichten, aber er glaubt, was ihm die Höflinge vormachen und wähnt ſein Volk glücklich, während es in Wirklichkeit Hartes erduldet und vor Noth faſt umkommt. Hélas! hélas! ruft das Volk unzufrieden aus,

A travailler nous perdons courage,
Sans nul repos portant le poids du jour.
Si d'un tel soin rien ne nous dédommage,
Quand nos tyrans auront-ils donc leur tour?

Nicodème erfaßt Mitleid zu dem armen Volk. Es dauert ihn, es ſo geknechtet zu ſehen, ſein Entſchluß ſteht feſt, ſelbſt dem Kaiſer den wahren Sachverhalt zu enthüllen. Er wird vorgelaſſen und giebt ihm weiſere Rathſchläge als

alle seine Höflinge. Er erzählt ihm, wie die Revolution in Frankreich das Volk beglückt habe, und nimmt nicht Anstand, um des guten Zweckes willen die Geschichte zu verschönern:

Airs: Coeurs sensibles, coeurs fidèles.

Oui, Messieurs, tout l'monde en France
A tout d'suite été d'accord;
Clergé, Noblesse et Finance,
Ont cédé leurs droits .... d'abord ....
Tout chacun sans résistance,
D'y r'noncer a pris grand soin .....

(A part, vers le Public.)

A beau mentir qui vient d'loin. bis.

2. Couplet.

Tout l'monde a pensé de même;
Gnia pas eu deux sentimens;
On n'a rien sonné, d'extrême,
Ni disput', ni différens .....,
C'est tout simple; quand on s'aime,
D'disputer gnia pas d'besoin .....

(à part, vers le Public.)

A beau mentir qui vient d'loin. bis.

„Eh bien!“ erwidert der Kaiser, „je veux aussi faire une révolution dont j'aurai tout l'honneur et mon peuple le profit.“ Er nimmt eine Reihe ersprießlicher Personaländerungen vor. Mittlerweile drängt sich das Volk zu den Zugängen des Palastes, erschreckt schreien alle Höflinge auf: Das Volk! Gott! welcher Schrecken! aber der Monarch läßt alle Pforten öffnen. „Das Volk,“ sagt er, „ist meine Kraft, es hat das Recht sich mir zu nähern und seine Stimme hören zu lassen.“ Er empfängt die hereinströmende Menge mit dem Ausdrucke des wärmsten Wohl-

wollens und führt alle Reformen ein, die das Heil seiner Unterthanen erfordert. Zum Schluß wird ein Vaudeville gesungen, wo namentlich in der Strophe des Kaisers die Tendenz des Werkes klar zu Tage tritt:

Vaudeville. Air: Des fraises.

Nicodème au public.

Tous ceux qui n's'ront pas contens
En France d'leur fortune;
Afin d'mieux passer leur temps,
Pourront v'nir avec moi dans
La Lune.

Lolotte ein junges Mädchen à Nicodème.

Oh si vous am'nez céans
Tous ceux qu'on d'la rancune . . . . . .
Oh! j'crois ben q'd'après c'te révolution d'la France
Pour loger les mécontens
Gniaura pas d'place assez dans
La Lune.

L'empereur:

Français, pour voir un bon Roi
Dont l'ame est peu commune;
Il n'est pas besoin, je crois,
D'aller, chercher, selon moi,
La Lune.
etc.

Ein ernster Inhalt, eine heitere Form, ein witziger Dialog, eine banale Musik, großes actuelles Interesse, Alles fand sich da zusammen, um diesem Werkchen einen riesigen Erfolg an die Ferse zu heften. Nicodème war ein Tendenzstück, bestimmt,

die durch bittern Haß entzweiten Parteien zur Mäßigung zu bekehren und für den innern Frieden Stimmung zu machen. Couſin Jacques beſaß kein außerordentliches, aber immerhin ein originales Talent. Er war ein wohlmeinender Mann und Anhänger der Revolution, doch nur in dem Sinne, wie es damals alle aufgeklärten, einſichtsvollen und gemäßigten Elemente der Nation waren. Er billigte Reformen und verabſcheute gewaltſame Uebergriffe. Er begrüßte die eingetretene Staatsumwälzung in der Erwartung, daß es ihr im Wege des ruhigen und ſicheren Fortſchritts, nicht aber in überſtürzter Haſt und vernichtendem Umſturze gelingen werde, durch Errichtung einer auf feſter Grundlage fußenden conſtitutionellen Monarchie die Eintracht in der Nation wiederherzuſtellen und ſo den Hoffnungen gerecht zu werden, die man bei ihrem Beginne allerwärts auf ſie geſetzt hatte. Dieſen Gedanken ſuchte er in ſeinen Productionen zur Geltung zu bringen und durch dieſelben zu populariſiren. Anfangs krönte Erfolg ſein Streben. So lange der Geiſt ſeiner Stücke mit der herrſchenden Meinung im Einklang war, fanden ſie vielen Beifall. Als aber der eilige Gang der Ereigniſſe ſeine Anſichten, weil er nichts daran änderte, überflügelte, und er nutzlos verſuchte, gegen den hochangeſchwollenen Strom

zu ſchwimmen, gerieth er in Mißcredit und kam in den Ruf eines Reactionärs.

Schon Ende des nächſten Jahres wollten ſeine Stücke nicht recht paſſen. In einer Zeit, wo man ſich an Producten wie **La Prise de la Bastille** (aufgeführt am 25. Auguſt 1791) und ähnlichen begeiſterte, entſprachen ſie nicht mehr der politiſchen Tagesſtrömung. Letztgenanntes Stück, das einen Mitkämpfer beim Baſtillenſturm zum Verfaſſer hatte, kann als das erſte lyriſche Werk von offen revolutionärer Farbe gelten. Pierre-Mathieu Parein, ſo hieß der Dichter, hatte die Kühnheit, ſein Werk der Nationalverſammlung zu widmen. Die Dedication lautet:

„Monsieur le Président,

Si les premiers travaux du Corps législatif ont provoqué la destruction du despotisme, la Prise de la Bastille est sans contredit le coup le plus terrible qui lui ait été porté. Après avoir combattu sous les murs redoutables de cette forteresse, j'ai réfléchi que pour offrir à la postérité ce grand événement dans tout son éclat, et conserver parmi nous l'amour de la liberté, je ne pouvais mieux faire que de le remettre en

action sur la scène avec ses principaux accessoires.

L'exemplaire que j'ai l'honneur d'adresser à l'Assemblée nationale remplit cet objet.

Je la supplie d'en agréer l'hommage.

Je suis avec un profond respect, etc.

Signé: Parein,

Homme de loi, l'un des vainqueurs de la Bastille."

Der wackere Commandant Delaunay wird als Anhänger des Despotismus, Fleſſelles als Verräther hingeſtellt. Der König weiß nichts von alledem, was vorgeht; denn die Ariſtokraten, die eine Verſchwörung angezettelt, haben ihn getäuſcht. Im erſten Act ſtellt das Theater den place de Grève und die Façade des Rathhauſes vor. Das in wildem Aufruhr zuſammengerottete Volk iſt mit Piken, Aexten und Gewehren bewaffnet. Die Sturmglocke läutet, die Morgenröthe dämmert, die Lämpchen erlöſchen, und Patrouillen ſtreifen auf und ab. Ein Offizier des Regiments der Königin ſingt zum Volk:

Aux armes! aux armes! aux armes!
L'ennemi vient sur nous.
Résistons à ses coups,
Sans crainte et sans alarmes!

und das Volk wiederholt: Aux armes! aux armes! aux armes!

Der Offizier hält eine Anſprache:

Oui, mes concitoyens, l'ennemi est dans nos murs. Dans deux jours, dans deux heures peut-être, Paris, la capitale du monde, ne sera qu'un monceau de cendres. J'ai vu, mes amis, j'ai vu des milliers de satellites du

despotisme fondre sur nous, le fer et la foudre à la main. J'ai vu la tête chauve d'un vieillard vénérable tomber sous les coups d'un chef des hussards allemands. J'ai vu les instruments meurtriers qui doivent consommer notre ruine, les mousquets, les canons et ces grils infernaux destinés à incendier nos foyers. Nos tyrans n'épargnent rien pour nous enchaîner et pour assouvir leur rage sur un peuple opprimé qui relève enfin la tête .... Prévenons leurs forfaits; courons nous armer aux Invalides. C'est là que de vastes caveaux renferment les armes qu'on doit tourner contre nous. Les tours de la Bastille, jusqu'ici habitées par l'innocence, la vertu et le génie, recèlent, aussi des instruments de destruction. Volons à la Bastille! ...

Das Volk bricht begeistert in den Schrei aus: Aux armes! etc.

Bald darnach kommt eine zahlreiche bewaffnete Menge herbei. Mehrere Tambours mit Piken und Kanonen sind in ihrem Gefolge. Sie haben das Invalidenhaus genommen und hier Waffen erbeutet. Lauter Freudentaumel. Ein Bote bringt die Nachricht von der Belagerung der Bastille.

Camarades, ruft er, venez à notre secours. Nous sommes perdus, vi vous abandonnez vos frères! Plusieurs de nos concitoyens, qui sont dans les cours de la Bastille, ont déjà formé l'attaque du fort .... Mais nous sommes en trop petit nombre pour vaincre la garnison qui fait feu sur nous.

Und auf zwei eben herbeigetragene Verwundete deutend spricht er:

Voici les deux premiers martyrs de la liberté française! Voyez couleur leur sang ... il demande vengeance!

Darauf das Volk:

Nous mourrons tous plutôt que de redevenir esclaves!

Der zweite Act behandelt die Belagerung der Baſtille. Kanonendonner. Ein Bürger befeuert den Muth der Aufſtändiſchen mit den Worten:

Camarades, déployons toutes nos forces! Nous sommes peu nombreux, il est vrai, mais notre courage suppléera à ce qui nous manque d'hommes .... Le flambeau de la Raison nous éclaire! Nous savons maintenant que nous sommes des hommes et que c'est pour conquérir la liberté que nous sommes ici sous les armes!

und auf die Baſtille weiſend ſingt er:

En vain ces tours sourcilleuses
Nous menacent du trépas;
Soldats, vos mains valeureuses
Ne nous épouvantent pas!

Im ſelben Augenblick läuft eine Gruppe Weiber vorüber, verſtört, in Thränen zerfließend, mit gelöſten Haaren, die einen ihre Kinder mit ſich tragend, die andern ihre Hände zum Himmel erhoben. Alle ſingen in raſchem Tempo:

Courons et sauvons-nous!
La mort nous environne ....
Ah! nous périssons tous,
L'espoir nous abandonne!

Eine andere Gruppe von Weibern:

Où nous cacher, où fuir?
Q'allons-nous devenir?
Nous avons tout à craindre ...
Que nous sommes à plaindre!

Beide Gruppen (zuſammen):

O Dieu, protège nos enfants,
Nos époux, notre asile.
Par toi seul cette ville
Pourra triompher des méchants!

Man giebt das Zeichen zum Angriff. „Die Kriegstrommete ertönt, und die Muſik drückt das Wehklagen der Sterbenden und Verwundeten aus.“

Im dritten Act will der Commandant die Feſtung in die Luft ſprengen, die Invaliden aber hindern ihn daran. Die Feſtung wird erſtürmt, der Befehlshaber erdolcht, Belagerte und Belagerer fallen ſich in die Arme, man befreit die Gefangenen, und das ſiegreiche Volk defilirt unter Trommelwirbel und den Klängen triumphirender Muſik, während der Chor ſingt:

Liberté, sainte liberté,
Toi, pour qui tout mortel soupire,
Règne toujours sur cet empire,
Et fais notre félicité.

Fille du ciel, Vierge chérie
Dont la main a brisé nos fers,
Puisses-tu dans tout l'univers
Triompher de la tyrannie.

Während man ſo auf der Bühne die Thaten der Revolution glorificirte und den Haß gegen die Tyrannei aufſtachelte, mußte die Stimme der Mäßigung, wie ſie aus den Werken Beffroy's ſprach, ungehört verhallen. Unter der Schreckensherrſchaft, wo er ſich dazu verſtanden hat, mit den Wölfen

zu heulen, werden wir ihm noch als Dichter einiger Gelegenheitsstücke begegnen.

• Was die Musik betrifft, mit denen Cousin-Jacques die meisten seiner Werke ausstattete, so war sie die eingänglichste der Welt, das müheloſe Product heiterer Sorgloſigkeit. Ganz Paris kannte sie auswendig. Seine kleinen Gesänge (wie das Couplet in Nicodème „N'y a pas d'mal à ça, Colinette“ oder die Ronde „Eh? ma mère, est-ce que je sais ça?“ im Club des bonnes Gens), die einen frischen melodischen und rhythmischen Zug hatten, waren damals in Aller Mund, man sang sie in ganz Frankreich. Mit Recht konnte ein Annalenschreiber von ihr sagen: Si la meilleure musique est celle qui se propage et se répète le plus généralement, celle du Cousin Jaques devait être excellente!

Das Theater Favart verfolgte unterdessen die Richtung weiter, welche Méhul mit Euphrosine vorgezeichnet hatte. Das nächste Werk, das sehr gefiel, war eine Oper von Rodolphe Kreutzer **Paul et Virginie**, aufgeführt 15. Januar 1791, die langen Ruf genoß. Das Liebespaar Saint-Pierre's auf den Brettern girrend inmitten einer aufgeregten Zeit! Ein einfach rührendes Idyll inmitten des großen Dramas der Revolution! Den-

noch können wir über den Erfolg nicht erstaunen, da wir wissen, daß die Naturvölker der Südseeinseln der damals herrschenden Empfindsamkeit als Menschheitsideal erschienen. Es war ja so süß, sich hineinzuträumen in das unschuldsvolle Liebesglück des jungen Paares, das in einer paradiesischen Natur im Vollgenuß der Freiheit unter friedlichen, einfachen Menschen weilte, während man selbst mit aller Anstrengung darnach rang, die politische Gleichstellung zu erlangen und nach den harten Kämpfen der Gegenwart einer besseren Zukunft hoffnungsfreudig entgegenblickte. Die bessere Zeit kam zwar nicht, wohl aber eine schlimmere. Gleichwohl erlosch die Empfindsamkeit nicht, und die Gräuel der Schreckenszeit thaten der Beliebtheit des berühmt gewordenen Romans keinen Eintrag. Während der größten Zerrüttung der Zustände im Innern erschien anfangs 1794 neuerdings eine Oper Paul et Virginie (diesmal mit Musik von Sueur) auf der Bühne und ward mit vielem Beifall aufgenommen. Eine Dramatisirung des Bernardin'schen Gedichtes mußte bei solcher Disposition der Gemüther ihr Glück machen, falls die Bearbeitung nicht ungeschickt und die Musik nicht werthlos war. Beides traf hier zu. Das Textbuch von Favières bietet freilich mehr eine Aneinanderreihung einzelner Bil-

der als eine dramatische Verkettung der Situation. Nur einige Scenen treten aus der Sphäre idyllischer Sentimentalität heraus, beispielsweise jene am Schluß des 2. Actes, wo Virginie trotz ihres Wehegeschreies und ihrer Verzweiflung aus den Händen Paul's gerissen und eingeschifft wird, und eine im 3., wo sich Paul während eines furchtbaren Sturmes von der Höhe eines Felsens in's Meer stürzt und seine mit dem Tode ringende Geliebte rettet. (Geänderter Schluß des Originals.) Sonst überwiegt das malerische und lyrische Element.

Die Musik des Violonisten Kreutzer war dem Erfolg der Oper nicht hinderlich. Von eigenthümlicher Färbung ist das die Ouverture einleitende Andante, ein idyllisches Landschaftsbild einer fernen, ruhigen Gegend, das Allegro der Ouverture entwickelt sich lebendig und warm. Die hübschen Couplets „Ma zoé si quitter case“ und „De ta main cueille ses fruits“ athmen kindliche Unbefangenheit. Schärfere Accente findet der Componist in der Arie „Elle propose à Virginie“, im Finale des zweiten und beim Schiffbruch des dritten Actes. Doch sind dies zu vereinzelte Momente, um die leere Monotonie des Ganzen hinreichend zu beleben. Der Gesang in dieser Oper ist höchst einfach, mitunter recht eintönig, die Harmonie ärmlich. Im

Ganzen macht sich entschiedenes Streben nach Localfarbe bemerkbar. Manche pittoreske Züge fesseln, das Orchester ist characteristisch behandelt, der Charakter der Naivität herrscht vor. Fast nirgends aber erhebt sich die Musik zu nachhaltiger Kraft, die Erfindung ist mäßig, der Totaleindruck matt.

Bedeutender präsentirt sich ein Werk Dalayrac's **Camille ou le Souterrain** (Theater Favart 19. März 1791). Diese Oper ist eine der ersten, in welchen der Einfluß des neuen Musikstyls deutlich zu Tage tritt. Der Text von Marsollier behandelt einen jener düsteren Stoffe, wie sie in der Revolution im Schwange waren.

Camille, in einem Wald von Räubern überfallen, wird von Lorédan gerettet, der sie entführt, da sie aber seine Liebesanträge abweist, sie gegen das Versprechen, ihn nie zu verrathen, ihren Angehörigen, einer der angesehensten Familien Neapel's, zurückstellt. Ihren Gemahl, den Herzog Alberti, verzehrt die Flamme der Eifersucht, die ihre Weigerung, den Namen ihres Entführers zu nennen, in ihm angefacht. Er glaubt seine Gattin schuldig und hält sie 7 Jahre lang in einem unterirdischen Gewölbe eingekerkert, wohin er ihr täglich ihre einzige Nahrung: Wasser und Brod bringt. Als alle Mittel, ihr das Geheimniß zu entreißen, fehlschlagen, ersinnt er ein letztes, fürchterliches. Er citirt sie an's Tageslicht und führt ihr plötzlich den geliebten Sohn, der ihr geraubt worden, mit dem Verbot entgegen, sich als Mutter erkennen zu geben, wenn

sie nicht in seine Forderung willige. Schon erklärt Camille in ihrer Verwirrung sich dazu bereit, aber eine Drohung ihres Gatten läßt sie innehalten. Wüthend schickt sie der Grausame wieder in den Kerker zurück; mit ihr geht ihr Kind, ohne daß Alberti es hindern kann, da heftiger Lärm an der Pforte ihn mahnt, an seine eigene Sicherheit zu denken. Die Wachen des Königs sind gekommen, ihn als Mörder seines Weibes zu verhaften. Erst nach längerem vergeblichen Suchen wird der Aufenthaltsort Camillens und ihres vor Hunger sterbenden Kindes durch laute Zurufe entdeckt, das Gewölbe durch Piken eingestoßen, und beide befreit. Die Unschuld Camillens wird erkannt, der Herzog, der trotz seines harten Betragens nie aufgehört hat, sie zu lieben, sieht reuig sein Unrecht ein, und Versöhnung besiegelt von neuem den Bund der Gatten.

Camille gilt als eines der besten Werke Dalayrac's. Sein Talent hat darin, offenbar angeregt durch Euphrosine, an manchen Stellen einen höheren Aufschwung genommen. Schon die gehaltvolle Introduction tritt gewichtig auf. Die Ouverture ist tüchtig ausgeführt und zeigt starke dramatische Empfindung. Neben graciösen Stücken (wie das Trio „Une grosse cloche") und munteren Couplets (wie der hübsche Rundgesang „Notre meûnier" mit dem Refrain: (Amis si vous voulez) finden sich in Camille auch Nummern von leidenschaftlichem Wurf. Ein Stück von energischer Kraft ist namentlich Alberti's Arie „Amour, vengeance"; die bewegte Rhythmik, die eindringliche Declamation,

die ſtarke Hervorkehrung der accentuirten Pointen und die wuchtige Harmonie weiſen direct auf Méhul; hierher iſt auch das All° molto des Duetts der beiden Gatten zu rechnen. In der Arie von Camille im zweiten Act „Heureux momens“ gewahren wir gleichfalls eine über die gewohnte Manier Dalayrac's hinausgehende Ausdrucksweiſe. Die Finales, wohl die beſten, die dieſer Componiſt geſchrieben, ſind dramatiſch belebt, ſorgfältig gearbeitet und in breiteren Formen angelegt, als es ſonſt bei ihm Brauch war. Ueberhaupt erweiſt ſich in dem ganzen Werk das Streben Dalayrac's, ſeine Muſik der ernſten Stimmung dieſes Dramas anzupaſſen und zu zeigen, was ihm bereits in Einzelheiten ſeines Raoul, Sire de Créqui gelungen, daß auch ſtarker Ton ſeinem Talente nicht fehle, und ſein ſonſt ſo kleinlicher, unbedeutender Styl an rechter Stelle auch größeren Anlauf nehmen könne.

Gleiche Ziele verfolgte ſein Meiſter Grétry. Das Jahr zuvor hatte er Pierre le Grand, eine Verherrlichung Peter des I. aufführen laſſen, aber wegen der Schmeicheleien, die den ſouveränen Herrſchern darin erwieſen wurden — das Volk fällt vor dem Czar auf die Kniee — ward die Oper kalt aufgenommen. Der Componiſt des Richard Löwenherz war gewitzigt. In ſeinem jüngſten

Werk **Guillaume Tell** (Text von Sedaine), das am 9. April in Favart zum erstenmal gegeben wurde, steuerte er ganz im Fahrwasser der neuen Kunstströmung. Das Gedicht athmet glühende Freiheitsliebe und Haß gegen jede Unterdrückung, und Grétry lieh dieser Empfindung kräftigen musikalischen Nachdruck. Dazu konnte die Einfalt des früheren Styls nicht genügen. Er mußte die Seiten seiner Leier höher spannen, um sie zum Ausdruck solcher mächtigen Gefühle zu befähigen. Zwar fehlt es nicht an Stücken, welche das herkömmliche Gepräge munterer Zierlichkeit an sich tragen, aber in andern, und es sind deren ziemlich viele, schließt sich der Componist ganz der neuen Effectrichtung an, deren Tendenz auf ernste Größe und tief eingreifende Wirkung abzielt.

Fast der ganze erste Act bewegt sich dem Stoff gemäß in idyllischen Momenten — gleich die Ouverture fängt mit einem Kuhreigen an — und diese ganze Partie schreibt der belgische Künstler in der alten Weise der Opéra comique, kleine Gesänge von gewinnender Anmuth, wie das Couplet Tell's oder der hübsche Gesang „Noisette, Noisette." Das Finale zeigt eine veränderte Physiognomie. Surlemann bringt die Nachricht, daß Melktal auf Geßler's Befehl geblendet worden sei. Grétry sucht

hier seinem Style Pathos einzublasen und ihn, so gut es geht, zur Höhe Méhul's oder Cherubini's zu heben. Im zweiten Act ist vor allem hervorragend die Arie Geßler's „Non jamais!“ ein treffliches Stück von unbeugsam rauhem, barsch befehlendem Charakter. Die beste Nummer des Werks zeigt sie, mit welchem oft glücklichen Geschick, wenn auch nicht entfernt mit einer Meisterschaft vergleichbar Méhul, Cherubini oder Sueur, der Componist von Zemire und Azor sich mit einem seiner Natur fremden Styl abzufinden wußte. Die folgende Apfelschußscene ist matt behandelt. Mehr Kraft und Schwung zeigt wieder das zweite Finale, wo die Weiber ihre Männer zur Empörung aufstacheln, das Schweizervolk racheschreiend die Pike ausreißt und Geßler's Hut mit Füßen tritt. Im dritten Act erwähnen wir die Arie von Tell's Gattin: „O ciel, où vont ces scélérats“. Hier besonders werden wir deutlich die Mühe gewahr, die es dem graciösen Componisten so gut wie Dalayrac kostet, sich zur Höhe eines gewaltigen Ausdrucks emporzurecken.

Die Oper schloß, wie wir des historischen Interesses halber erwähnen, damals wenigstens — bevor sie den Nebentitel „les Sansculottes suisses“ erhielt — noch folgendermaßen:

Kampfgetümmel und Sieg der Schweizer Bauern über die Truppen Geßlers.

Tell (aux combattans).

Arretez! conduisés ces scélérats au de là des frontières; qu'on en purge pour jamais la terre de la Liberté.

Melktal Père.

Ô brave Tell, qu'il est glorieux pour ma famille, d'être unie à la tienne, car ton nom est pour jamais célèbre. Mon fils, Marie, je vous unis et que l'alliance du courage et de la beauté soit le simbole de l'union de l'honneur et de la Liberté.

Choeur.

Servons aux siècles à venir
Et de guides et de modèles.
Soyons toujours, toujours fidèles
Au serment qu'il nous faut tenir.
Que notre exemple d'âge en âge
Dise à la postérité:
Imitez notre courage,
Faites tout pour la liberté.

Sutor nec ultra crepidam! Es bleibt immer ein mißlich Ding, wenn ein von Natur aus auf das Niedliche, Kleinliche, Anspruchslose gewiesenes Talent mit rasch ausgreifendem Schritt die Spitzen zu erklimmen glaubt, welche nur den Auserlesenen der Kunst zu ersteigen gegönnt ist. Ungewohnt

und unfähig, jenen frischen, durchdringenden Lufthauch in breiten vollen Zügen einzuschlürfen, wird er bald keuchend, des Athems beraubt zurücktaumeln, wenn auch schon auf halbem Wege angelangt wieder umkehren und zu den heimischen Fleischtöpfen des temperirten Styls zurückeilen, der behaglichen Sphäre liebenswürdiger Gewöhnlichkeit. Nie aber wird er zu jenen reinen klaren Höhen gelangen, wo unnahbar in göttlicher Majestät die wahre, ewige Kunst thront. Eine Betrachtung, die sich auf alle engbrüstigen Künstler bezieht, welche unnütz sich zu strecken mühen; wie in unserm Jahrhundert beispielsweise für Auber oder David, so hat sie im vorliegenden Falle Geltung für Grétry, Dalayrac und Kreutzer.

Diese kleinen Meister bieten im Einzelnen manches Gelungene, sie fallen aber auch oft in's Forcirte, Gezwungene, Ueberspannte, und häufig treffen wir Stücke an, wie die Arie der Gattin Tell's, denen bei allem großthuerischen Anlauf doch das wahre Leben fehlt, die trotz aller äußerlich heftigen Erregtheit leer, hohl und starr sind. Vergebens suchen wir da jene unverhohlene Natürlichkeit und zwingende Macht, welche den Leistungen der großen Meister in der Wiedergabe auch der mächtigsten und furchtbarsten Situationen innewohnt,

und vermissen schmerzlich jene schwungvolle Beseelung des Kunstgebildes, die einer im Gebiete des Erhabenen sich frei ergehenden Schöpferkraft entstammt. So ehrend es auch sein mag, sich an eine das eigene Können übersteigende Aufgabe zu wagen, eine wahrhaft befriedigende Lösung derselben kann nur von einer ihren Zielen vollauf gewachsenen Persönlichkeit unternommen werden. Eine solche, das Maß des Gewöhnlichen hoch überragende künstlerische Individualität ist uns bereits in dem Componisten Démophon's begegnet.

Seit dem Cherubini tiefbetrübenden Mißerfolg seines französischen Erstlingswerks waren drei Jahre verstrichen. Mittlerweile hatte er äußerst wenig und darunter kein Werk von größerem Umfange hervorgebracht, jedoch inzwischen seine Kraft gesammelt und sich mit den Erfordernissen der französischen Bühne vollkommen vertraut gemacht. Jetzt trat er mit einer neuen bedeutenden Schöpfung vor die Oeffentlichkeit, welche bestimmt war, wie ein hellfunkelnder Stern allen strebsamen Talenten voranzuleuchten und der jungen, kurz erstandenen revolutionären Kunst endgiltig die Pfade zu weisen, es ist der Gipfel alles bisher in der französischen nationalen Oper geleisteten, ein wie ein gewaltiges Gebirge aus der Hügelkette gleichzeitiger Produc-

tionen hervorragendes Monumentalwerk: **Lodoïska** (aufgeführt im Theater Feydeau 18. Juli 1791). Sein außerordentlicher Kunstwerth macht eine längere gründliche Besprechung zur gebieterischen Nothwendigkeit. Das Gedicht, welches **Fillette-Loraux** nach einer Episode des berüchtigten Romans **Faublas** von Louvet verfaßt, behandelt ein unter den schwierigsten Verhältnissen und erschütterndsten Situationen sich vollziehendes Rettungsdrama.

Lodoïska, die schöne Tochter eines angesehenen polnischen Fürsten, war von ihrem Vater dem jungen Grafen Floreski versprochen worden. Als Meinungsdifferenzen auf dem Landtage zwischen beiden entstanden, änderte er seinen Entschluß und vertraute sie dem Starost Dourlinski an, welcher sie in sein auf den öden Steppen Volhyniens gelegenes Raubschloß schleppt. Floreski, der nicht weiß, wo seine Geliebte verborgen ist, hat sich mit seinem Diener Barbel aufgemacht, sie zu suchen. Ganz Polen hat er schon durchwandert, ohne die geringste Spur von ihrem Aufenthalt ausfindig zu machen. Unkundig des Weges gelangt er in eine unwirthliche Gegend und wird von einem Trupp streifender Tataren unter Führung Titikans umgangen. Ein heißes Gefecht mit ihnen endet zu Floreski's Gunsten. Titikan, welchem er großmüthig das Leben schenkt, unterweist ihn, daß er sich nahe dem Schlosse Dourlinski's befindet, gegen den die Tataren eben einen Racheanschlag vorbereiten. Sie schließen ein Bündniß, und Titikan schwört ihm mit seinem ganzen Stamme ewige Freundschaft. Ein Zufall entdeckt dem beherzten Jüngling den Aufenthaltsort seiner gefangenen Braut. Er fordert Einlaß in die Burg, wo er entwaffnet vor Dour-

linski geführt wird, der ihn einem scharfen Verhör unterzieht, doch in der Absicht, ihn besser ausforschen zu können, ihm gewährt, die Nacht über in der Burg zu weilen (I. Act). Floreski und sein Diener werden wie Gefangene behandelt. Der Versuch, sie durch Weingenuß in Schlaf zu versetzen, wird durch Barbel's Wachsamkeit vereitelt. Es gelingt ihm in einem unbewachten Augenblick flink die Flaschen zu tauschen, Dourlinski's Offiziere trinken davon und sinken betäubt um. Schon denken die beiden Polen ungestört entfliehen zu können, als sie durch Dourlinski's Erscheinen überrascht werden. Floreski, der Alles verloren sieht, giebt sich zu erkennen und wird gefesselt in ein unterirdisches Gefängniß abgeführt (II. Act). Mittlerweile bestürmt Dourlinski Lodoïska, die er, durch ihr Sträuben erbittert, an den festesten und verborgensten Ort des Thurmes hatte abführen lassen, wo sie durch lebenslange Haft ihren Widerstand büßen soll, von neuem mit seinen Liebesanträgen. Er ängstigt sie durch die Schreckensnachricht, daß ihr Geliebter in seine Gewalt gefallen sei, und droht im Weigerungsfall Floreski vor ihren Augen sterben zu lassen. Doch Lodoiska beharrt fest in ihrem Widerstand, und als Floreski von den Wachen hereingeführt wird, stürzt sie in seine Arme. Beide erneuern ihren Schwur der Liebe und sind gewillt lieber zu sterben, als ihre Treue zu verletzen. Dourlinski befiehlt zornig, ihnen qualvollen Tod zu bereiten. Da fallen Kanonenschüsse, man hört Getümmel und wildes Kampfgeschrei. Es ist Titzikan, der mit seinen Leuten die Burg umzingelt. Das Schloß wird nach heftigem Bombardement erstürmt, bald stehen die Festungswerke und viele Thürme in verheerenden Flammen, die immer weiter um sich greifen; der Thurm, in welchem Lodoïska eingesperrt ist, fängt Feuer. Schon droht die Unglückliche ein Opfer der Flammen zu werden, als Floreski, der durch Titzikan befreit worden war, nicht achtend der rings um ihn fliegenden Geschosse

über die Brücke eilt, Lodoïska erfaßt und mit der Ohnmächtigen zurück will. Doch die morsch geschossene Brücke, auf der von allen Seiten Flammen emporzüngeln, bricht ein und reißt mit ihren brennenden Balken beide Liebende in einen Sumpf hinab, aus dem sie nur mit Mühe von den Tataren gerettet werden. Auch Varbel flüchtet aus dem Feuermeer, Dourlinski wird von Titzikan's Mannen überwältigt und in Fesseln gelegt, Floreski und Lodoïska danken gerührt dem kühnen Befreier. Ein wilder Siegeschor der Tataren über den gehäuften Leichen und rauchenden Trümmern der zerstörten Burg schließt wirkungsvoll das große Werk.

Wir wenden uns nun zum musikalischen Theil. Eine prächtige, feurige Ouverture geht voran; mit der Stimmung der Oper auf's engste verwachsen, schließt sie unerwartet mit triumphirenden Fanfaren. Ein Chor der Tataren, der als Introduction dient, versetzt uns inmitten des Schauplatzes der Handlung. In der Arie Titzikan's „Triomphons avec noblesse" begegnen wir einem gewaltigen Stück, das sich wie aus Einem Block gehauen ausnimmt. Es enthält keine feineren Nuancen, die hier schlecht angebracht wären, ist wild und stürmend und giebt ein vollendetes Bild des tapferen, urwüchsigen Charakters dieses derben Naturmenschen. Eine höchst lebhafte und reiche Instrumentalbegleitung trägt noch bei, die Wirkung dieses bedeutenden Stückes zu verstärken, besonders ist die Führung

der Violinen eigen und energisch. Mehr komisch und leicht erscheint die Arie Varbel's „Voyez la belle besogne", in welcher jovialer Humor und frische Regsamkeit hervortreten. Höher schwingt sich der Componist im Quartett „Étrangers n'ayez point d'alarmes". Titzikan fordert die beiden Fremdlinge auf, ihre Waffen zu strecken, doch stolz weist Floreski diese Zumuthung von sich. Schon lodert bei den Worten „à l'instant même entre nos mains" und „crois-tu qu'envain l'on me menace" die Streitlust in beiden auf. Gute Streiflichter fallen in der musikalischen Behandlung auf den Tataren und Varbel. Ersterer ist rasch zur Hand, gleich zum Dreinschlagen bereit („il faut nous satisfaire"), wozu die Violinen einen später immer öfter wiederholten kampflechzenden kurzen Vorschlag machen, während Varbel's Humor ihn auch in kritischer Lage nicht verläßt („je vois bien que dans cette affaire les rosser c'est le plus certain"). Rede und Antwort folgen schlagfertig aufeinander. Immer mehr erhitzt sich das Blut, immer heftiger durchwallt heißer Streitdurst die Brust der unerschrockenen Männer. Treffend ist dieses rasche Steigern der Kampflust in Gesang und Begleitung (von éloignez-vous an) ausgedrückt, eine geistreiche Führung der Motive spannt das Interesse

des Zuhörers, bis bei der Stelle „je me livre à mon transport“ harmonische Combinationen von großartiger Wirkung überraschend einfallen. Noch viel werthvoller ist der folgende mächtige Ensemblesatz „Jurons quoiqu'il faille entreprendre“, worin die Tataren den Polen ewige Freundschaft geloben. Ein wahres Musterstück, von herrlicher Kraft durchdrungen, der musikalische Bau meisterhaft und von edler Formenbreite, der Ausdruck schwunghaft und feierlich. Das Orchester ist glänzend behandelt. Von Einzelheiten begnügen wir uns auf die Charakteristik zu verweisen, mit welcher die Instrumentalwirkungen die Worte „nous combattrons jusqu'à la mort“ auf's schärfste ausprägen: auf die das kräftige Unisono aller Singstimmen begleitenden einschneidenden chromatischen Durchgangsnoten im Orchester, den energischen Gang der Violinen beim Worte mort, kurz darauf das Staccato aller Streich- und Blasinstrumente und das Hörnerschmettern zum Schluß. Zwei Couplets reihen sich an, das Varbel's ist eine einst sehr beliebte Polonaise von gefälligem, munterem Charakter, das des Grafen in derselben Ton- und Tactart hat eine schattige, schwermüthige Färbung. Beide Stücke sind auch in der Instrumentation gut charakterisirt: in Varbel's Couplet der kecke,

hüpfende Rhythmus, die rührige Geschäftigkeit der Streichinstrumente, bei letzterem der ruhige, gleichmäßige Schritt, die chromatischen Gänge der Violinen und Fagotte, das Bevorzugen aushaltender Noten. Im dritten Couplet vereinigen sich beide Stimmen und beide getrennte Melodien (wie zu Ende des zweiten Actes im Déserteur) zu einem originellen Duo. Ein breitangelegtes Finale schließt den Act.

Den zweiten Aufzug eröffnet eine der schönsten Nummern, die wir Cherubini's Genie danken: die Scene und Arie Lodoïska's. Ein großgehaltenes Recitativ „Que dis-je ô Ciel" bildet die Einleitung. Lodoïska bangt für ihren Geliebten, der unbekümmert um ihre Warnungen kühn sein Leben wagt, um ihr Rettung aus langer Qual zu bringen. Die Musik Cherubini's hat die Aufgabe, das leiddurchwühlte, tief schmerzliche Empfinden der unglücklichen Lodoïska zum Ausdruck zu bringen, glänzend gelöst. Ruhig voll Ergebung fließt der schöne Gesang im Larghetto „Hélas dans ce cruel azile c'est assez de mon malheur" dahin. Das sanfte Abendroth einer elegischen Stimmung liegt darüber ausgebreitet. Das All° in Fmoll „mais pour moi s'il s'expose, je mourrai mille fois" ist dagegen in nächtiges Dunkel getaucht. Hier ergießt sich

brausend in vehementem Anprall der Strom entfesselter Gefühle. Das Orchester ist superb behandelt. Welche zuckende Kraft in dem Thema, welch drängende Unruhe in den Synkopen („moi seule“), welche einschneidenden ätzenden Accente bei den Worten „mais je n'ai pas la force de causer ton malheur“; im Gesange welch' großer Ausdruck und welche Wahrheit in der Schilderung der Leidenschaft, und durchgehends welche tiefe unerschöpfliche Fülle der Harmonie! Helle Blitzstrahlen kühner Genialität leuchten hier auf, ebenso in dem mächtigen Duett mit Dourlinski „A ces traits je connois ta rage“, einem der bemerkenswerthesten Stücke dieser reichen Partitur. Der Ausdruck wild erregter Zorneswuth ist überwältigend getroffen, besonders der Schluß mit dem markigen Zusammenklang beider Stimmen wirkt erschütternd, das ganze Stück hindurch sind die Violinen in rastloser Thätigkeit. Außerordentlich bemerkenswerth ist ferner die Arie Floreski's in C dur „Rien n'égale sa barbarie“, die gleichfalls brandende Leidenschaft durchpulst, und muthige Entschlossenheit durchlodert. Schaurige Wirkung üben die heftigen Anschläge des Durchgangsaccords $\begin{matrix} fis \\ es \\ c \\ \underline{as} \\ g \end{matrix}$ (durch die Auflösung in den Dominantseptaccord („par mon trépas“). Bei

der Wiederholung der Worte „amour, fureur et jalousie“ begleiten die Violinen in einer kurz abschnappenden Weise, wie sie Sueur in seiner Räuberhöhle häufig angewendet, um den Ausdruck der Leidenschaft zu steigern. Das vorhergehende Quartet mit Chor „Non, non, perde cette espérance“ ist ausnehmend tüchtig ausgearbeitet und mit vollem Recht als ein Muster hochdramatischen Ausdruckes zu preisen. Es behandelt die Scene, wo Lodoïska ihres letzten Trostes des fürsorglichen Beistands Lysinka's beraubt wird. Die inmitten der verzweifelten Lage gefaßte Lodoïska, die treu an ihrer Freundin hängende und nicht von ihr lassen wollende Lysinka, die Wachen, die nicht übel Lust zeigen sich des Schergendienstes zu weigern und nur auf die Drohungen des rachgierigen Dourlinski und seines Spießgesellen hin zur Gewalt schreiten, all' dies rundet sich da zu einem ebenso bewegten wie wirkungsvollen Gemälde voll Gluth und Leidenschaft und ist in einer Weise vertont, welche den Stempel der Vollendung trägt. Cherubini hat auch nicht an reicher Verwendung der Kunstmittel gespart, im Gegentheil, die harmonische Behandlung ist stellenweise so gewürzt, daß der melodische Gedanke von der massigen Schwere der Harmonik schier erdrückt wird. Im Finale des zweiten Actes,

seiner formellen Anlage nach das Hauptstück der Oper, zeigt sich gleichfalls wieder das Geschick des Componisten, der die schwierige Kunst eines wohlgegliederten Aufbaues mit spielender Gewandtheit handhabt. Von den drei Abschnitten, in die es zerfällt, ist der letzte in D dur der gearbeitetste und gelungenste. Er behandelt den Moment, wo Floreski und Varbel, im Begriffe zu entfliehen, durch den plötzlich mit Wachen hereinstürzenden Dourlinski entwaffnet und in den Kerker geworfen werden. Das Stück ist breit ausgeführt und athmet kräftigen Schwung.

Auch der dritte Act glänzt durch eine Reihe hoher Schönheiten, namentlich drei Nummern sind besonders hervorragend. Zuerst die Arie Dourlinski's „Oui par mon heureuse adresse", in welcher der arglistige Tyrann der teuflischen Freude über den Fang seines verhaßten Rivalen unverhohlen Lauf läßt, dann die herrliche Arie Lodoïska's „Tournez sur moi votre colère", ein großartiges Meisterstück, ausgezeichnet durch Bedeutsamkeit der Ideen und tiefe, lebenswahre Charakteristik, namentlich der zweite Theil ist von energischer Kraft durchseelt. In dem folgenden Quartett „Quoi t'unir à ce barbare, ce projet me fait horreur" sind die verschiedenartigen Empfindungen der han-

delnden Perſonen vollendet in einem großen Bilde gezeichnet: der Schwur der beiden Liebenden, vereint zu ſterben, auf der einen, die finſter drohenden Entgegnungen Dourlinski's und ſeines alter ego Altamoras auf der andern Seite. Der Ausdruck iſt oft ſchlagend kurz und durch ſtechende Diſſonanzen verſchärft, das Zuſammentreten aller Stimmen von idealer Wirkung. In dem mächtigen Schlußchor bricht die trunkene Kampfeswuth, der wilde Siegesjubel der Tataren ungezügelt los.

Dies iſt Lodoïska, ein Kunſtwerk, das heute noch im Schimmer voller Jugendfriſche ſtrahlt, während der Glanz von Paul, Camille und Tell längſt verblichen iſt. Das Theater Feydeau hatte einen glücklichen Griff gethan. Lodoïska erntete rieſigen Erfolg. Alle Journale beſtätigen ihn. Hören wir, ehe wir die Stellung und Bedeutung dieſes Werkes präciſiren, die Urtheile der Zeitgenoſſen, lauſchen wir den Berichten, die der friſche Eindruck des eben in voller Neuheit erſtandenen Werkes den berufenen Herolden der öffentlichen Meinung in die Feder dictirt hat.

Die Affiches äußern: „Lodoïska, Oper in drei Acten in Proſa, hat den glänzendſten Erfolg gehabt. Das Gedicht bietet großes, reichbewegtes

Leben, sehr interessante Einzelheiten und überraschende Bühneneffecte. Die Musik Cherubini's zeigt eine Künstlerhand ersten Ranges: ein grandioser Styl, brillante Masseneffecte, ein feinsinniges und kraftstrotzendes Orchester, ein übersprudelndes Feuer, eine seltene Originalität, mit einem Wort, eine Musik von wahrhaft großartigem Wurf und eine tiefe Vertrautheit mit der Natur und der Declamation, Alles rechtfertigt die Begeisterung des Publicums, das bei jedem Stücke sich erhob und diesem so jungen Künstler Beifall klatschte, dessen Erfahrung und große Talente sein Alter weit überholt haben . . . . . Das Publicum hat ihn unter lautem Beifallssturm gerufen, und er ist erschienen." Der **Moniteur Universel** sagt: „Man kann nur einen Tadel gegen die Musik dieses Werkes erheben, den, daß sie zu schön ist; und das ist ein wirklicher Vorwurf. Alle Stücke sind mit unendlicher Sorgfalt ausgefeilt, und da sie sämmtlich auserlesen gearbeitet sind, lassen sie dem Zuhörer keine Zeit zum Athemholen. Die Bewunderung dieser ununterbrochenen Schönheit ermüdet schließlich. Man möchte von Zeit zu Zeit nach Einfacherem verlangen, wobei man ausruhen könnte." Ganz ähnlich urtheilt das **Journal de Paris**: „Dieses Stück," heißt es, „ist in dem Genre der

Großen Oper gehalten. Es giebt darin viele Abwechslung, unerwartete Zwischenfälle, packende Bilder und spannende Situationen, aber der Styl der Worte ist unter der Mittelmäßigkeit. Man muß das gerade Gegentheil von der Musik sagen, die einen großen Meister verräth. Es giebt kaum ein Beispiel eines gewaltigeren, noch eines reichhaltigeren Talentes; ja manchmal fühlt man sich selbst gezwungen, zu glauben, daß er dieses in überhohem Grade ist, und wenn etwas in dieser Musik, so möchte man ein wenig mehr Gesang wünschen, um die Zuhörer von den darin so gehäuften Orchestereffecten wieder zu sich kommen zu lassen." Auch der Mercure de France theilt dieselbe Ansicht und bringt sie fast in den gleichen Worten vor. Auch er tadelt ein Uebermaß von Schönheit und bedauert, nirgends Spuren von jener Nachlässigkeit zu finden, welche die Seele des Zuhörers im Gleichgewicht erhält und sie für neue Einwirkungen empfänglicher macht. „Dieser übertriebene Luxus," heißt es zum Schluß, „ist übrigens sehr leicht zu beseitigen, und glücklich der Componist, welcher keine andern Vorwürfe verdient!"

Diese Aeußerungen charakterisiren den Eindruck, den Lodoïska in ihrer Neuheit bewirkt. Sie geben uns einen deutlichen Einblick in das, was an dieser

Schöpfung neu, ungewöhnlich erschien, und was daher vorläufig freilich unangenehm auffiel. Wir finden alle Kritiken übereinstimmend in der Anerkennung Lodoïska's als einer außerordentlichen Erscheinung auf dem Kunstgebiet, in der Würdigung des hohen Verdienstes der Musik, aber auch ebenso einstimmig in der Verurtheilung eines übertriebenen Luxus der harmonischen und instrumentalen Mittel, einer zu weit getriebenen Sorgfalt in der Behandlung der Details. Dieser einmüthige Protest der maßgebenden Organe zeigt aber, daß eben hier der entscheidende Schritt zu einer Aenderung der musikdramatischen Compositionsweise geschehen ist. In der Schöpfung Cherubini's fehlten nicht Momente, worin der früheren Geschmacksweise Rechnung getragen war. Gerade diese Stücke: die Couplets, Theile des ersten und zweiten Finales ꝛc., überhaupt solche, die anspruchslos und durchsichtig gehalten waren, sprachen am meisten an; alles Uebrige befremdete im ersten Augenblick. Es war nicht anders möglich. Das Verständniß für die erhabenen Schönheiten dieses Werkes, für seinen tiefdurchdachten Formreichthum mußte sich erst finden, und es dauerte nicht lange, so gewahren wir ein Einlenken zu voller, unumwundener Anerkennung.

Möglich, daß die Zeitverhältniſſe an dieſem Umſchlage des Geſchmackes mitgewirkt. Gerade die Sommermonate 1791 waren ſehr bewegt. Wichtige, folgenſchwere Ereigniſſe folgten Schlag auf Schlag. Die ſtete Aufregung, in der ſich das Volk befand, mag die erhitzten Gemüther empfänglicher geſtimmt haben für die Reize einer Muſik, die mit ſtärkeren Mitteln operirte und in ſchärferen Zügen, mit größerem Nachdruck die Affecte packte. Wie dem auch ſei, bereits im October leſen wir im Mercure de France die nachſtehende Notiz: „Die Aufführungen von Lodoïska wiederholen ſich mit viel Erfolg. Die Muſik, welcher man Luxus vorgeworfen hat, erſcheint nun, wo ſie beſſer aufgeführt und beſſer verſtanden wird, nur als reich. Man bemerkt jetzt bei beſſerer Ausführung des Enſembles und der Orcheſterpartie eine Menge dramatiſcher Intentionen, pittoresker und geiſtvoller Züge, welche bei den erſten Aufführungen nothwendiger Weiſe unbeachtet geblieben ſind. Daß es darin Ueberſchwang von Effecten und Mangel an Ruheſtellen und Einfachheit giebt, iſt ſehr möglich, aber es möchte vielleicht für Herrn Cherubini auch gar nicht ſo leicht ſein, als man wohl glauben mag, ſich in dieſer Hinſicht Schranken zu ſetzen. Dies ſcheint bei ihm von einer ſo reichen Fülle an muſi-

kaliſchen Gedanken herzurühren, daß ein ganzes Orcheſter kaum im Stande iſt, ſie zum Ausdruck zu bringen, namentlich dann, wenn er ihre Wiedergabe faſt einzig dem Orcheſter anvertrauen kann. Die Coſtüme und Decorationen," heißt es weiter, „ſind von vollendeter Pracht und Schönheit. Die Zerſtörung von Dourlinski's Burg bietet das packendſte und fürchterlichſte Schauſpiel. Es iſt nicht möglich, die Nachahmung der äußeren Gegenſtände und die theatraliſche Täuſchung weiter zu treiben." (Die Decorationen waren von den Brüdern Gotti gemalt, zwei Italienern, welchen gleichfalls die Ehre des Hervorrufes widerfuhr.)

Dieſe Anerkennung wiegt um ſo ſchwerer, als Lodoïska einen allerdings ſiegreichen Concurrenzkampf mit einem gleichnamigen Werke, Kreutzer's **Lodoïska ou Les Tartares** (aufgeführt erſten Auguſt 1791 im Theater Favart) zu beſtehen hatte, für welches das Publicum ſeine Gunſt in unzweideutiger Weiſe kundgab. Bei der zweiten Aufführung dieſer Oper ereignete ſich ein Zwiſchenfall, der zeigt, wie ſehr das Publicum damals daran gewöhnt war, ſich als Herrn zu betrachten, und keine Scheu nahm, in höchſt ungenirter Art ſeine Meinung zur Geltung zu bringen. Schon in einer Vorſtellung von Grétry's Tell hatte es in

origineller Weise seinen Willen durchgesetzt. Es rief nach beendeter Vorstellung die Darsteller, Elleviou und Philippe erschienen. Da aber ihre Kameraden zu kommen zögerten, erstieg das Parterre das Proscenium, zerriß den Vorhang und zog die Schauspieler und Schauspielerinnen, von denen einige halbnackt waren, mit Gewalt aus ihren Ankleidezimmern auf die Bühne. Jetzt hatte der Kritiker der Affiches Kreutzer's (und Déjaure's) Lodoïska angegriffen, die dem Publicum gefallen hatte. Das konnte nicht ungestraft hingehen. Am 3. August kam die Sache im Theater öffentlich zum Austrag. Die Patrioten wollten mitten während der Vorstellung die Nummer der Petites Affiches verbrennen, und nur mit Mühe konnten sie bewogen werden, ihren Vorsatz außerhalb des Theaters auf dem Platze vor der italienischen Oper auszuführen.

Wir, die den angefochtenen Artikel gelesen, finden kein Vergehen darin, daß der Recensent bemerkt: „Wir fragen, ob der Stoff von Lodoïska interessant genug ist, um zwei Autoren und zwei Theater zugleich zu beschäftigen, und wir werden genöthigt sein, einzugestehen, daß er, wiewohl blendend durch die Pracht des Schauspiels und das Getöse einer Feuersbrunst, doch keineswegs als ein

neues, lebhaft spannendes Werk gelten kann. Ein barbarischer Wütherich, Kerkerthürme, in Thränen aufgelöste Liebende, Verkleidungen, all' diese Situationen sind jetzt am Theater so abgedroschen!" Wir können ihm nicht entgegentreten, wenn er Déjaure Nachlässigkeit im Styl vorwirft, und findet, „daß das Stück des Theaters Feydeau besser geführt sei und sich mehr für musikalische Behandlung eigne, da es nicht wie das Déjaure's durch Nebenhandlungen verlängert ist, sondern kurz und gedrängt immer mitten auf den Ausgang losschreitet", und theilen vollkommen seine Ansicht, die er über die Musik der beiden Stücke äußert: „Wir werden natürlich keinen Vergleich anstellen," schreibt er, „zwischen der Musik Kreutzer's und der Cherubini's, die jener unendlich überlegen ist. Alle beide haben mehr für das Orchester als die Sänger gearbeitet, und unter diesem Gesichtspunkte überragt die breite, kühne und erhabene Schreibart des Herrn Cherubini hoch die Manier Kreutzer's. Leerer Lärm, wenn es gilt, Leidenschaft zu schildern, keine dramatische Farbe, Arien, zu denen alle möglichen Worte gleich gut passen würden, das sind die Fehler seiner Musik, welche, so lange er nicht sorgfältig die Declamation studirt, mehr für den Concertsaal als für die Bühne geschrieben sein wird."

Cherubini's Musik zu Lodoïska flößt uns heute noch die regste Bewunderung ein, während uns die Kreutzer's matt in der Melodie, schwächlich und eintönig in der Harmonik, ohne hervorstechende Erfindung erscheint, und die grundlos lange Ausdehnung der Musiknummern einen fühlbaren Mangel dramatischen Instinkts verräth. Von einzelnen Musikstücken dieser Oper übten die Ouverture, der Marsch der Tataren und eine Romanze Lodoïska's „La douce clarté de l'Aurore" damals eine große Anziehungskraft. Vielleicht gehen wir nicht irre, wenn wir dem episodenreicheren, verwickelteren, in der Anlage mehr dem gesprochenen Drama sich annähernden Textbuch Déjaure's — eine Eigenschaft, für welche bekanntlich das französische Publicum große Empfänglichkeit besitzt — und ebenso der flacheren, mühelos verständlichen Musik Kreutzer's — die Franzosen lieben ja nicht complicirte Musikformen — es zuschreiben, wenn dieses Werk sich neben dem Cherubini'schen behaupten konnte und während einiger Jahrzehnte mit seiner ungleich erhabeneren Rivalin sich in die Gunst des Publicums theilte, die (wie wir den Spectacles für 1792 entnehmen) indeß mehr der Lodoïska des Theater Feydeau als der von Favart zugewendet blieb.

Auch außerhalb seines Geburtslandes eröffnete sich dem geistvoll concipirten, inhaltsvollen Werke Cherubini's eine glänzende Carrière. Ungleich dem Producte Kreutzer's blieb sein Wirkungskreis nicht auf die engere Heimath beschränkt, es drang weiter, namentlich nach Deutschland, wo es, von unsern größten Meistern geachtet und bewundert, ein langes Bühnenleben fristete. Was könnten wir gewichtigeres anführen, als die schönen Zeilen, die Carl Maria von Weber bereits über ein Vierteljahrhundert nach seinem Erscheinen (13. Juli 1817 in einem Aufsatze, den er zur Vorbereitung des Dresdner Publicums der dortigen ersten Aufführung von Lodoïska vorausschickte) über die Musik des florentinischen Künstlers schrieb, den er „einen den wenigen Kunstheroen unserer Zeit" nennt, „der als classischer Meister und Schöpfer neuer eigener Bahnen ewig in der Geschichte der Kunst hell erglänzen wird. Ernst, oft bis zum düstern Brüten — stets die schärfest-bezeichnendsten Mittel wählend, daher glänzendes Colorit — gigantisch groß im Auffassen des Ganzen und der einzelnen Situationen — kurz und energisch — manchmal scheinbar abgerissen, die Ideen hingeworfen, die aber, in dem tief gedachtetsten innern Zusammenhange stehend, mit dem üppig gewürzesten harmo-

nischen Reichthum geschmückt, recht das wahrhaft Bezeichnende dieses Tonschöpfers ausmachen, und die Tiefe seines Gemüths —, das, bei den groß-gedachten Contouren und Massen, die reichlichst ausgestattete Ausführung jedes scheinbaren Neben-zweiges sorgfältig berücksichtigt, beurkunden — das ist seine Weise ꝛc.“ Als Weber im nächsten Jahre in Berlin die große Arie der Lodoïska im zweiten Act für die Sängerin Milder, weil ihr die des Originals ungünstig lag, neu componiren mußte, ging er nach seinem eigenen Geständniß „ehrfurchts-voll und mit Liebe“ an die Arbeit, und wie sehr er fürchtete, durch Einfügung eines Stückes von seiner Hand den einheitlichen Guß des engge-schlossenen Ganzen zu zerstören, zeigen seine be-scheidenen Worte: „Möge es mir gelungen sein, dem herrlichen Werke keinen Flecken gegeben zu haben, so bin ich hinlänglich belohnt!“ Das be-geisterte Lob aus dem Munde eines so genialen und zudem einer ganz andern Zeit und Schule angehörigen Componisten erspart uns die Mühe, weiter ein Wort über den Werth dieser exceptio-nellen Leistung zu verlieren. Es erübrigt nur noch die Stellung zu bestimmen, die sie in der historischen Entwicklung der dramatischen Musik ein-nimmt.

Lodoïska ist eine Schöpfung von außerordentlicher Tragweite. Ihr Erscheinen bedeutet eine Revolution auf dem Gebiete des musikdramatischen Schaffens. Worauf alle ihr zunächst vorangegangenen Werke vorbereiteten, auf ein Product, das der Kunstentwicklung dictatorisch die Wege wies, Lodoïska brachte es zur vollen Ausführung. Sie ist das Haupt, die Spitze jener Bewegung, die, wie wir gezeigt, auf dem Operngebiete seit dem Tode Sacchini's hervorgetreten war. Démophon hatte zuerst die hoffnungsreichen Anfänge des neuen Styles gezeigt, Méhul ihn mit Euphrosine auf der nationalen Bühne eingebürgert, in Lodoïska war dieser Styl (den wir kurzweg den musikalischen Revolutionsstyl nennen wollen) zur inneren Vollendung gediehen und durch den größten Theil des Werkes consequent festgehalten. Alle Strahlen, die bis dahin einzeln in mehr oder minder hervorstechender Weise in Démophon, Cora und Euphrosine, dem einzigen Vorläufer dieser großen Schöpfung außerhalb der Großen Oper, geleuchtet, treffen hier wie in einem Brennpunkte zusammen. Mit ihr ward auch das nationale Theater Frankreichs einer cosmopolitischen Musik, einer Kunst von universellem Gehalte gewonnen, der Bann der nationalen

Befangenheit, der bis dahin auf der Opéra comique gelastet hatte, gebrochen, und der Cultus des Großen und Erhabenen auf einer Bühne eingeführt, die bisher ganz andere Ziele verfolgt hatte.

Unnütz dünkt es uns wahrlich, alle die Unterschiede aufzuzählen, wodurch diese neue Kunst von einer musikalisch so dürftigen, wie die ihrer Vorgänger in der nationalen Oper, namentlich Grétry's, abstach. Der Abstand beider Richtungen ist immens. Was gäbe es auch für einen ernstlichen Vergleich anzustellen zwischen dem auf den großartigsten Bahnen einherwandelnden Musikstyle Cherubini's und der kindlich unbeholfenen, einfältigen Weise jener andern Musik, die, in winzigen Formen angelegt, einzig mit den Hilfsmitteln einer lebhaften Rhythmik und picanten Melodik ihre ganze Wirkung bestritt, deren Harmonie ärmlich und deren Instrumentationskunst so wenig entwickelt war, daß — nach dem Urtheile eines Zeitgenossen — „zwischen der Partie des Basses und der ersten Violinen ein vierspänniger Wagen durchfahren" konnte. Wichtiger als diese doch billige Ueberlegenheit über die dilettirende Weise jener naivlaunigen Gesellen (Grétry, Monsigny, Dalayrac ꝛc.) erscheint uns, daß die Häupter dieser neuen Richtung direct an

Gluck anknüpfend und weiter führend, was er begonnen, seine und die Musik seiner Rivalen in der formellen Ausgestaltung ihrer Musikstücke, in dem Reichthum der Harmonik und in der Fülle der instrumentalen Mittel überboten. Dies ist eine That von allgemeiner, weitreichender Bedeutung. Freilich die haarscharfe, oft wie ein blank gezücktes Schwert in mächtigem Schwung herniedersausende Declamation Gluck's oder seine überragende dramatische Schlagkraft finden wir nicht in Lodoïska, noch in irgend einem Werke dieser Schule, auch nicht die sonnige, von den schönsten Strahlen italischen Himmels durchwärmte Melodik Sacchini's oder Piccinni's; aber wir gewahren größere Emancipation des Instrumentalen von der Herrschaft des Vocalen, mannigfaltige und vielgestaltige harmonische Combinationen, Kühnheit der Modulation, größere rhythmische Beweglichkeit, einen rascher pulsirenden Zug, eine durchgreifendere Pflege des Ensembles (der mehrstimmigen Vocalsätze), stärkere und lebhaftere Instrumentation, größere Fülle des orchestralen Details, entschiedeneres, ja unausgesetztes Eingreifen des Orchesters in die dramatische Situation, eine feinsinnige Mischung und Bereicherung seiner Klangfarben, endlich eine ungekannte Breite der Ausführung, eine abwechslungs-

reiche, interessante Färbung der Motive und eine so erstaunliche Meisterschaft des musikalischen Satzbaues, wie sie in Frankreich seit den Zeiten Rameau's nicht mehr vorgekommen. Zu diesen überwiegend technischen Vorzügen gesellen sich als geistige: Tiefe der Conception, Reichthum der Erfindung, durchdringende Kraft und charaktervolle Wahrheit des Ausdrucks. Mit einem Wort, das Wehen eines neuen Geistes wird hier fühlbar: Lodoïska ist der Erguß eines künstlerischen Genies, das, ohne an den damals heilig erachteten Fundamenten des von Gluck errichteten Gebäudes zu rütteln, mit neuen Mitteln und neuen Zielen Neues schafft.

Man konnte „Land" rufen. Denn die Revolution hatte damit den ihrem Stimmungsgehalt entsprechenden Ausdruck gefunden, einen Styl hervorgezaubert, der nur ihrem Boden erwachsen konnte und aus dem heftigen Treiben und Stürmen der Geister, aus den energischen Kämpfen und dem entschlossenen Ringen dieser großen Zeit seine mächtige Kraft sog. Die Große Oper feierte, die kleinen Bühnen hatten die Führung übernommen, und hier war jetzt ein Genre erwachsen, das dem der Großen Oper auf's engste verwandt war, und dessen Pflege und weiterer Ausbildung die Künstler dieser Zeit ihr ganzes Können

widmeten. Die heroische Oper Cherubini's hatte das Signal für das Auftreten dieser neuen Kunstrichtung gegeben, die während der Zeitläufte der Revolution und noch darüber auf der Bühne zur Herrschaft kam. Ihr Weckruf wirkte. **Lodoïska** eröffnete der dramatischen Musik in Frankreich eine Epoche der herrlichsten Blüthe, wie sie unter so starker und nachhaltiger Mitwirkung bedeutsamer einheimischen Componisten seitdem nicht mehr vorgekommen. Eine stattliche Reihe von ernsten, hochstrebenden Producten folgte nun, worunter Kunstwerke hohen Ranges, zunächst Méhul's **Stratonice** (3. Mai 1792 Theater Favart), ein Einacter, dessen Stoff Hoffmann, gewöhnlich der dichterische Gefährte Méhul's, einer Tragödie Quinault's entnommen hatte. Das Drama ist einfach und interessant gegliedert.

Antiochus, des Königs Seleucus Sohn, ist schwer erkrankt. Tiefe Bekümmerniß hat sich seiner Umgebung, vor allem seines ihn zärtlich liebenden Vaters bemächtigt, umsomehr als Niemand den Grund seines Leidens kennt. In Wirklichkeit nagt eine Herzensneigung am Leben des unglücklichen Antiochus, die Liebe zu Stratonice, einem reizenden Mädchen, das der König zum Altare führen will. Er selbst kommt seinem Sohne davon Mittheilung zu machen. Antiochus trifft diese Nachricht wie ein Donnerschlag. Umsonst sucht ihn der betroffene Vater mit gewinnendstem Wohlwollen zu beruhigen — alle seine Mühe

ist vergebens. Er läßt nun Erasistrates, einen berühmten Arzt, an seinen Hof kommen. Dieser ahnt, daß Liebe das Uebel sei, an dem der Kranke leide. Doch Antiochus läßt alle seine Fragen unbeantwortet, bis ein Zufall das Geheimniß seines Herzens aufdeckt. Stratonice tritt unbemerkt ein. Bei ihrem Anblick pocht das Blut in Antiochus' Adern in raschen Schlägen. Erasistrates bemerkt dies, ein Blick auf Stratonice, die sich schüchtern verhüllt, kündet ihm, daß er sich nicht getäuscht; er beschließt den Liebenden zu helfen und bei Seleucus für sie Fürsprache einzulegen. Er ist unerschrocken genug dem Könige zu sagen, daß hoffnungslose Liebe an dem Leben seines Sohnes zehre. Der erstaunte Fürst erräth, daß Stratonice der Gegenstand dieser Neigung sei. Er läßt die beiden Liebenden zu sich führen, fordert von Stratonice den Schwur ewiger Treue, den sie verwirrt leistet, und befiehlt seinem Sohne, ihm das Geleite zum Traualtar zu geben. Antiochus willigt ein, und tief gerührt vereinigt voll edler Entsagung Seleucus das beglückte Liebespaar.

Ein breites, tieftragisches Lento leitet die Ouverture ein, deren All° beinahe typisch die Merkmale des revolutionären Instrumentalstyls zeigt: Stellen von dröhnender, markerschütternder Gewalt, ernste, würdevolle Haltung, schwungvolles, ergreifendes Pathos, aber auch häufigen Gebrauch von Rosalien, ermüdend lange Wiederholungen desselben Motivs auf den verschiedensten Tonstufen, gegen Schluß wie bei den meisten Méhul'schen Ouverturen in den vom leisesten pp bis zum stärksten ff rasch aufsteigenden, zitternden Violingängen ner-

vöse Effecte. Diese Ouverture ist wohl die ausgezeichnetste, die Méhul geschrieben, und eine der hervorragendsten der ganzen Zeit, ein feuriges, interessantes und vornehmes Werk. Es ist nicht überflüssig zu erwähnen, daß gerade sie es war, die in dem Herzen eines jungen begabten Musikers von Ruf das Productionsfeuer entzündete und entscheidend auf seine ganze spätere Laufbahn einwirkte. Georges Onslow hatte die besten Werke Mozart's und anderer großen Künstler gehört, ohne daß sie vermocht hätten, sein schlummerndes Talent zu wecken. Was diesen Meisterwerken nicht gelingen wollte, der Ouverture zu Stratonice war es vorbehalten. „Als ich dieses Stück hörte," sagte er selbst, „empfand ich im Innersten der Seele eine so lebhafte Erschütterung, daß ich mich plötzlich von Gefühlen durchdrungen fühlte, die mir bis dahin ganz unbekannt gewesen. Seit diesem Augenblicke sah ich die Musik mit andern Augen an; der Schleier, der mir ihre Schönheiten verhüllte, zerriß; sie ward von nun an die Quelle meiner innigsten Genüsse und die treue Gefährtin meines Lebens." In den Vocalstücken hat Méhul Proben eines wahrhaft großartigen Talents geliefert. Der Act enthält sechs Stücke; zwei davon, das erste und letzte, die weniger Bemerkenswerthes bie-

ten, lassen wir unberücksichtigt. In ganzer Größe zeigt sich der Genius des Componisten gleich in der Scene und Arie des Antiochus „Oui, c'en est fait, oui, je succombe.“ Sie gehört nicht nur zu dem Bedeutendsten, was Méhul als dramatischer Componist geschaffen, sondern vielmehr zu dem Ueberwältigendsten, was die gesammte musikalische Literatur der Blüthezeit hervorgebracht. Geradezu staunenswerth hat da die Musik den poetischen Gedanken interpretirt. Die leidenschöpfte Stimmung, die schrecklich hoffnungslose Seelenqual, welcher der Bedauernswerthe anheimgefallen, die trübe Oede dumpfer Resignation, die sein Inneres durchwüthet und ihn oft zu plötzlichen Ausbrüchen fieberhafter Leidenschaft hinreißt, all das ist mit einer Kraft und Energie, mit einer markigen eindringlichen Wahrheit wiedergegeben, wie sie nicht höher gedacht werden kann. Nicht ein Hauch von Weichlichkeit fließt mit unter, Alles ist bestimmt und scharf, mit treuester Objectivität gezeichnet, ein großartiges Bild des leidenden Seelenzustandes ist hier geschaffen und in plastischer Gestaltung fertig hingestellt, namentlich tief erschütternd wirkt die Anrufung an den Tod, den er als Retter aus seiner schrecklichen Pein herbeisehnt.

O mort c'est toi que j'appelle
viens dans la nuit éternelle
viens pour jamais m'engloutir!

Die folgende Arie des Seleucus „Versez tous vos chagrins dans le sein paternel“ zählt zu den schönsten, gesangvollsten Inspirationen des großen Componisten. Sie bringt trefflich die liebevolle Sorgfalt des um das Wohl seines Kindes bekümmerten Vaters zum Ausdruck, besonders im All° quillt bei den Worten „Vous me verriez tout quitter en ce jour etc.“ die innerliche Bewegtheit warm hervor. Die Instrumentation spielt in beiden Stücken eine wichtige Rolle. Erwähnenswerth erscheint hauptsächlich in dem Mittelsatz Sostenuto der Arie des Antiochus eine Stelle, wo die Violen und Bässe mit den Fagotten ihre grabestiefen, einsam klagenden Laute vernehmen lassen, während das übrige Orchester schweigt; es ist der verlöschende Hoffnungsschimmer menschlichen Glücks, der kaum aufflackernd in seiner schmerzgedrückten Seele wieder erstirbt. Nicht minder preiswürdig als diese eben genannten glitzernden Edelsteine musikalischen Ausdrucks ist das große Duo-Trio-Quatuor, die weitaus geräumigste Nummer des Werks, ein geniales Stück, dessen Bewunderung uns nicht hindern soll, an seinem Beispiel

einmal die Schattenseiten zu beleuchten, wie sie sich manchmal in den Werken dieser Schule finden, welche oft zu einer Systematik der Formbehandlung gelangt, die stark nach Pedanterie schmeckt. Denken wir uns dieses blühende Gebilde als Leiche, und seciren wir. Die Einleitung bildet die Gambe, eine Leiter von neun Baßtönen, die sich in Begleitung eines contre-point fleuri in fortwährenden Wiederholungen durch das ganze Stück spinnt. Es ist nicht leicht möglich, sich eine wenigstens für den ersten Eindruck häßlichere Phrase vorzustellen, als diesen plumpen, sonderbaren Mißsang, mit dem eine den Violinen zugetheilte Begleitungsformel von fünf Noten, die sich gleichfalls ohne Unterlaß wiederholt, redlich wetteifert. Beide Phrasen lösen einander ab. Zuerst die Gambe mit dazugehörigem Contrapunkt 25 Tacte, dann die Begleitungsformel durch 24 Tacte, unmittelbar darauf die Gambe wieder 25 Tacte, dann dieses Violinthemchen 27 Tacte, und bald darauf noch einmal durch 45 Tacte, kurz darnach wieder die Gambe u. s. w. Beim Eintritt des Seleucus heben die Violoncells an anderes nicht minder schulmäßiges Motiv an, das sich während des Terzetts ganz oder in Stücken ununterbrochen bandwurmartig fortringelt, gegen Schluß hin abgelöst durch — die Gambe.

Beim Eintritt Stratonicens $^6/_8$ Tact tritt eine neue Begleitungsformel auf, sie dauert 46 Tacte; unmittelbar darauf folgt, während die erwähnte Phrase in den Violinen fortläuft, die Illustration des Pulsschlages, ausgedrückt durch ein heftiges Tremolo der Violen 32 Tacte lang, dann die Gambe. In dem All° très animé nimmt die Musik einen lebensvolleren, behenderen Anlauf und schließt in wirksamen Modulationen und kunstreicher Stimmenführung dieses Stück, das trotz seines vorwiegend scholastischen Charakters eines jener Producte ist, die am meisten zur Würdigung der Meisterschaft und hohen Begabung Méhul's beigetragen. Bei der ersten Aufführung war das Publicum davon electrisirt und brach in frenetischen Jubel aus, ein Beweis, daß bei guter Aufführung die bezeichneten Mängel keineswegs störend hervortreten. Wirklich muß eine gerechte Beurtheilung dieses Quartetts anerkennen, daß seine Vorzüge weit die Fehler überwiegen. Es herrscht darin eine solche Breite des Auftrags, eine solche Noblesse und hohe Würde des Ausdrucks, ein so treues Anschmiegen an die dramatische Situation, selbst die furchtbare Gambe ist, so oft sie wiederkehrt, mit einem sich stets steigernden Interesse und gewaltiger, hochcharakteristischen Kraft behandelt, der Gesang so

klar, so rein und voll wahrheitsvoller Betonung, daß diese herrliche Hervorbringung als ein Meisterstück des Componisten gepriesen werden muß. In der Arie des Arztes Erasistrates „Ô des amans Déité tutélaire, belle Venus, entends mes voeux“, der Venus um Hilfe anruft, wie sein College Alibour (in Euphrosine) sich an Minerva gewendet, begegnen wir einer Melodie voll Originalität und Wärme, die ruhig ihren weiten Bogen über das Stück wölbt, während die lebhafte Begleitung meist hastig auf und ab wogt. Diese beiden Medicaner scheinen überhaupt gut mit Psychologie vertraut zu sein; denn wie auf körperliche Uebel verstehen sie sich auch auf Leiden der Seele und wissen mit sicher treffendem Instinkt die richtigen und wirksamen Mittel zur Heilung ausfindig zu machen. Mit zwei solchen Aerzten konnte Coradin und Antiochus geholfen sein.

In dieser Comédie héroïque hat Hoffmann ein gedankenreiches interessantes poetisches Werk geschaffen. Méhul ist nicht hinter ihm zurückgeblieben. Seine Partitur gehört zu den werthvollsten dieser Zeit. Ein erhabener Zug edler Einfachheit macht sich durchwegs fühlbar, das Idealschöne erscheint sehr oft in seinem hellsten Glanz, und immer herrscht ein Styl vor, der den Meister kennzeichnet.

Stratonice, dieſes ausgezeichnete Product des Méhul'ſchen Genies, fand lauten Beifall bei der Kritik wie beim Publicum. Unter den vielen Stimmen, die ihr Lob ſprachen, möge die des Mercure de France vernommen werden. Er ſchreibt: „Ohne die Zuhilfenahme von Dolch, Gift, Kerker und all dieſem modiſchen Kram, ohne ſceniſche Effecte und ſonſtiges abwechslungsreiches Leben auf der Bühne, mit einem Stoff von antiker Einfachheit, der zu bekannt iſt, als daß Neuerungen hätten zugelaſſen werden können, hat Hoffmann es dennoch verſtanden, mit Stratonice einen ſehr glänzenden Erfolg zu erzielen . . . . er hat darin eine neue Probe ſeines durch Eleganz und Reinheit des Styls ausgezeichneten Talentes gegeben. Der Componiſt iſt Méhul, welchem ſein erſtes Werk Euphrosine ſchon den größten Ruf verſchafft hat. Alle Stücke ſind vollendet empfunden, und die Manier dieſes jungen Künſtlers vervollkommt ſich von Tag zu Tag, ſie iſt bereits würdig, in vielen Geſichtspunkten als Muſter zu dienen." Wir vernehmen im Weiteren die ſtehende Klage der damaligen Kritik über lärmendes Orcheſter und brüske Modulationen, dieſe Lieblingsfehler der jungen Componiſten, „die ſich nicht darum zu kümmern ſcheinen, ob ſie gefallen, wenn

sie nur staunen machen, und sich nicht scheuen barock zu sein, falls sie nur gelehrt erscheinen. Méhul selbst," heißt es weiter, „ist von diesem Vorwurf nicht ganz ausgenommen, aber man sieht, daß er sich gebessert hat. Dieses Werk enthält viel weniger von solchen mühsamen Combinationen und mehr von dieser liebenswürdigen Ungezwungenheit, welche den Zuhörer erquickt." Auch andere Journale sprachen sich rühmend aus. „Méhul's Musik," schreiben die Affiches, „ist ein Meisterwerk. Sein Styl ist zugleich voll Adel, Tiefe und Einfachheit, sein Orchester quält sich nicht durch eine Ueberfülle von Noten hindurch, sein Auftrag ist breit, sein Gesang rein, und seine Begleitungen sind in der tiefgelehrtesten und dramatisch wirkungsvollsten Weise geschrieben."

Nicht augenblickliches Gefallen, vielmehr ein lang andauernder Erfolg krönte die Bemühungen der beiden Mitarbeiter und verschaffte Méhul eine glänzende Revanche für den Mißerfolg Cora's, ja bis weit über die revolutionäre Zeit hinaus währte die Theilnahme, die man den Leiden des unglücklich liebenden Königssohnes entgegenbrachte. Trotzdem man in einer Parodie Nice (aufgeführt im Theater Vaudeville, 7. Januar 1793) das erhabene Werk verspottete, gelangte es allmählich zu solchem

Anſehen, daß nach des Componiſten Tode man daran ging, daſſelbe dem Repertoire der Großen Oper einzuverleiben. Dauſſoigne ſchrieb in pietätvoller Wahrung des Méhul'ſchen Stylgepräges und in treuer Anpaſſung an deſſen Eigenart, die Recitative, die man an die Stelle des Dialogs einſchob, und ſo feierte das ernſte, inhaltsvolle Kunſtwerk, nachdem es drei Jahrzehnte lang als Juwel der nationalen Bühne geleuchtet, auf dem Theater Gluck's, Piccinni's und Spontini's 30. März 1821 ſeinen ruhmvollen Eintritt.

Stratonice iſt die bedeutendſte muſikdramatiſche Schöpfung des Jahres 1792, aber nicht die einzige, die bei ihrem Auftreten ſtürmiſch begrüßt ward. Ein anderes Werk von viel geringerem Gehalte und viel anſpruchsloſerer Leichtigkeit trat ſtörend in ihren Kreis; ein Componiſt, der kaum würdig war, Méhul die Schuhriemen aufzulöſen, machte ihm die Gunſt des Publicums ſtreitig. Es war François Devienne aus Joinville, ein namhafter Flötiſt und Fagottiſt. Er gab in Feydeau 7. Juli 1792 ein zweiactiges Stück **Les Visitandines**, kein Sujet von antiker Einfachheit, ſondern ein ſehr moderner Stoff, geſchickt dem Geſchmack des Tages abgelauſcht, nicht ernſt und würdig, ſondern locker und oft poſſenhaft frivol,

die Musik nicht originell und tief, sondern leicht dahinsprudelnd, von müheloser Gewöhnlichkeit des Styls. Devienne hatte damit den Vogel abgeschossen, die wirksamste Unterstützung hiezu bot ihm das Gedicht Picard's.

Beim Aufziehen des Vorhanges befinden wir uns im Kloster der Schwestern des Ordens der Heimsuchung. Donner kracht und Blitze sausen, ein Höllenwetter tobt. Die Nonnen sind außer sich vor Schreck, sie glauben, das Ende der Welt sei gekommen. Eine von ihnen hat von Liebe und Ehe geträumt, zweifellos ist es dieser Sünde zuzuschreiben, daß das Unwetter hereingebrochen. Sie wollen den Director fragen, ob es ein Fehltritt sei an Heirath zu denken, und zittern beim Gedanken, vielleicht früher vom Blitz erschlagen zu werden, bevor sie sich in dieser Gewissenssache Raths erholt. Ihr Angstgeschrei erhebt sich klagend im Chor zum Himmel:

Divin sauveur, c'est aux méchants
Qu'est réservé votre Tonnerre,
En punissant le reste de la terre,
Divin sauveur, épargnez les Couvents.

Belfort und Frontin treten auf. Ersterer ist ein lebensfroher Jüngling, dessen Herz warm für Euphémie, eine junge Schönheit, schlägt, aber fortgerissen durch die Unbeständigkeit seines Alters ist er in die weite Welt gegangen, und ohne aufzuhören sie zu lieben, wird er ihr oft untreu. Jetzt, als er mit seinem Bedienten nach langen Irrfahrten in sein Vaterland zurückgekehrt ist, werden sie in der Nähe von Nevers von dem Ungewitter überrascht und gelangen vor die Pforte des Klosters der Visitandines. In der Dunkelheit halten sie es für

ein Gasthaus, klopfen an und begehren Nachtquartier, die Pförtnerin weist sie aber entsetzt zurück. So unbarmherzig hinausgesperrt erzählen sie sich ihre Erlebnisse, die sie auf ihren unstäten Wanderungen durch Europa durchgemacht, wie in allen Städten Belfort, eine Art Don Juan, nur mit Mühe den Nachstellungen der in ihrer Ehre gekränkten Ehemänner entronnen sei, und Frontin, ein zweiter Leporello, während sein Herr die Gunst der Frauen genoß, für seinen Theil die Stöcke der Männer zu kosten bekam. „Que veux tu, mon cher Frontin," meint Belfort, „les femmes m'ont perdu, en deux mots voici mon histoire." Er singt ein Rondo, dessen Thema auffallend stark an das „ein Vogelfänger bin ich ja" aus der Zauberflöte erinnert.

Enfant chéri des dames,
Je fus en tous pays
Fort bien avec les femmes,
Mal avec les maris.

Jetzt, wo er, dem Himmel sei Dank, nach Frankreich gekommen, ha! nun geht es beiden wieder gut.

Mais le Ciel me seconde
Et veut faire je crois
L'ami de tout le monde
D'un homme tel que moi.
Me voici dans la France,
Tout ira pour le mieux,
Car on aime l'aisance
Dans ce climat heureux.

Nein, es giebt kein glücklicheres Land!

Car les amants des Dames
Dans ce charmant pays
Sont bien avec les femmes,
Bien avec les maris!

Was will man mehr? Das ist die Südseeinsel Diderot's inmitten Europas!

Wer beschreibt sein Erstaunen, als Harfenklänge aus dem Kloster tönen, und der Gesang einer Novize erschallt; an dem Klang der Stimme erkennt Belfort Euphémie, seine langersehnte Geliebte, die seiner schwermuthsvoll gedenkt und klagt, daß sie den Schleier nehmen muß. Mit einem Schlag sind alle früheren Abenteuer vergessen; er denkt nur mehr daran in das Kloster einzudringen, die Novize morgen zu entführen und übermorgen zu heirathen. Aber wie hineinkommen? Er will antworten, doch seine Rufe verhallen in dem Lärm der plötzlich einfallenden Klosterglocken, die in die Frühmette läuten. Glücklicherweise spielt ihm der Zufall eben zu rechter Zeit zwei Betrunkene in die Hände, den Gärtner des Klosters und einen Kutscher, der Nachrichten dahin bringen soll. Die beiden werden, nachdem sie sich weiblich geschimpft, handgemein; Belfort und Frontin aber legen sich in's Mittel und locken sie in eine Schänke, wo sie den einen total besoffen machen und den Gärtner durch Geld und gute Worte für ihren Plan gewinnen. Durch sein Mitthun gelangt Belfort in weiblicher Verkleidung in's Kloster, wo er sich für die Schwester Séraphine ausgiebt, die zur Herstellung ihrer angegriffenen Gesundheit zu längerem Aufenthalt hierher kommen soll. Gleich bei seinem Eintritt wird er von der Schwester Bonaventura freudigst umarmt, die schnell mit ihm vertraulich wird und ihm die Fehler von allen Nonnen vorplaudert, die eine sei ein arges Plappermaul, eine andere kokett, eine dritte prüde, sie selbst halb närrisch und Euphémie — bis über die Ohren verliebt in einen losen Schlingel namens Belfort. Sie habe es ihr zwar nicht gestanden, aber in ihrem Alter und bei ihrer Erfahrung, da kennt man sich in Liebesdingen aus. Sie giebt hierauf ein Stückchen Liebesqual

ihrer Jugend in einem hübſchen Couplet zum Beſten, deſſen zweite Strophe lautet:

Dans cette Maison à quinze ans
Je n'étais que Pensionnaire,
Un jeune Abbé des plus charmans
Logeoit au prochain Séminaire.
Un certain jour il vint me voir,
Il avoit un air tout céleste
Et sans la Grille du Parloir —
Daignez m'épargner le reste.

Belfort überreicht der Aebtiſſin einen dem Kutſcher abgenommenen Empfehlungsbrief, den ſie laut verlieſt. „L'Homme propose et Dieu dispose"; lautet die feierliche Einleitung. Eingangs wird auch eines Lungenleidens der Schweſter Séraphine Erwähnung gethan, wobei Belfort, der aufmerkſam zuhört, fürchterlich huſtet. Ganz ſchmeichelhafte Dinge werden im Weiteren von der jungen Nonne gerühmt. „C'est une fille sage, modeste, elle n'est ni de la première jeunesse, ni de la première beauté, mais en revanche, personne ne possède à un plus haut degré de perfection tous ces petits talens innocens, qui nous aident à passer le temps et à nous préserver de la tentation; personne ne sait mieux par exemple chanter des noëls et des cantiques, de couper des agnus, faire des confitures et des bonbonnières et apprendre à parler aux perroquets." Auf dieſe berebte, angelegentliche Empfehlung wird er herzlichſt aufgenommen. Sämmtliche Schweſtern kommen ihn zu begrüßen. Er umarmt alle, eine nach der andern, auch Euphémie, die, als er ſie in ſeine Arme ſchließt, ihn erkennt und mit einem lauten Schrei ohnmächtig zuſammenſinkt. Durch Anwendung von eau de Mélisse kommt ſie bald wieder zu ſich, Belfort weiß ihre Verzeihung zu erlangen und ſie von der Leiſtung ihrer Schwüre abwendig

zu machen. Mittlerweile hat sich auch Frontin in einer Capuzinerkutte als Director den Insassen des heiligen Hauses aufgeführt, sintemalen der Pater Hilarion, den er ersetzen soll, durch schwere Unpäßlichkeit am Besuche des Klosters gehindert sei. Die Nonnen sind entzückt über das Erscheinen eines so hübschen, jungen und liebenswürdigen Directors und tractiren ihn voll Zärtlichkeit mit ausgesuchten Leckerbissen. Alles scheint gut zu gehen, da kommt der Vater Belfort's, welcher Vormund der jungen Novize ist und im Kloster die Stelle eines Arztes versieht. Man führt ihm die Schwester Séraphine vor, er erkennt in ihr seinen Sohn und in dem Director dessen Bedienten. Darob allgemeines Erstaunen. Die Nonnen im Chor:

Bonté divine, ah quel scandale
Que dans notre sainte Maison
Sous les habits d'une Vestale
Se soit introduit le Démon.

Die Liebenden werden vereint, und ein munteres Vaudeville schließt das heitere Werk.

Die Ouverture beginnt mit einem Andante grazioso D dur, in dessen Anfang blos Blasinstrumente — Hörner, Clarinetten, Oboen, Flöten und Fagotte — dialogisiren. Das folgende Allo assai D moll malt das Ungewitter in kräftigen Farben. Es beginnt pppp, worauf sich die Tonstärke bis zum brausenden ff, ja später bis zum dröhnenden fff (in divin sauveur) steigert, auch kleine Flöten und Pauken kommen in Verwendung. Gegen Schluß besänftigt sich die tobende Heftigkeit des

Sturmes und verliert sich endlich in pp aushallenden D dur Accorden. Es ist dies ein gelungenes, dramatisch wirksames Stück, das in dem Klagegeschrei der Nonnen eine drastische Komik entfaltet und fast wie eine Parodie der gewaltigen Sturmscene in der tauriſchen Iphigenie anmuthet. Viel Leben sprüht die im Buffostyl warm und fließend geschriebene Arie Frontin's „Qu'on est heureux de trouver en voyage.“ Das folgende Rondo Belfort's erscheint freilich etwas verblaßt, athmet aber Leichtigkeit und Grazie. Viel bedeutsamer ist die Romanze Euphémiens „Dans l'azile de l'innocence,“ wohl die beste Nummer, die aus Devienne's Feder geflossen, sie ist gut erfunden und vom Hauch wirklicher Empfindung beseelt. Im zweiten Act erhebt sich die Arie Euphémiens über die Mittelmäßigkeit. In dem einleitenden Instrumentalvorspiel zum ersten Theil der Arie, dem Largo, trägt ein corno obligato die Melodie vor, das All° assai mahnt an Sacchini und eilt in schönem, regen Fluß vorüber. Auch das spitze, pikante Couplet der schmachtenden Pförtnerin sei nicht vergessen. Alles übrige aber ist belanglos und bewegt sich auf dem Niveau platter Unterhaltungsmusik, wie sie die französischen Componisten immer zu Dutzenden schrieben. Nirgends klingt ein tieferer Ton an,

aber eine geschickte, bühnenmäßige Mache und eine anspruchslose, natürliche Leichtigkeit verschafften dieser Musik Devienne's bei dem großen Publicum eine Beliebtheit, worum ihn die würdigen Vertreter der großen Kunst, Méhul wie Cherubini, ernstlich beneiden konnten.

Die Visitandines ernteten enthusiastischen Beifall. Während der Jahre 1793 und 1794, inmitten der Schreckensherrschaft standen sie ununterbrochen am Repertoire. Dieses Stück des Theaters Feydeau gehörte fast zur täglichen Kost des Pariser Publicums, das sich daran weder sattsehen noch -hören konnte. Der Versuch, den man 1793 anstellte, dem so überaus erfolgreichen Werke durch Hinzufügung eines dritten Actes neue Reizmittel zu verleihen, glückte zwar nicht; man kam bald wieder davon ab und gab es in der ursprünglichen Form. Aber gerade so erfreute es sich bis in die Restaurationszeit der lebhaftesten Sympathien des französischen Publicums, und auch noch später fuhr es fort das Publicum zu fesseln und zu unterhalten. Freilich eine Titeländerung und eingreifende Umarbeitungen mußte sich dieses musikalische Lustspiel gefallen lassen. Die Opéra comique brachte es 1825 als „Pensionnat de jeunes Démoiselles“ zur Aufführung, kurz darauf spielte

man es unter dem Titel „les Français au Sérail“ im Odéon, und noch in den fünfziger Jahren (1852) nahm das Théâtre Lyrique die sechzigjährige Operette mit Glück in sein Repertoire auf. Gewiß ein seltener Erfolg, nicht zum geringsten Theil verdankt dem satyrisch-witzigen, pikanten Livret Picard's, das die Aufmerksamkeit so lebhaft in Spannung hielt, dessen ausgelassene Heiterkeit so unwiderstehlich mit fortriß, dessen drollige Intermezzos stark zum Lachen reizten — und Franzosen lachen ja so gerne. Auch die Zeitverhältnisse müssen bei dem sensationellen Erfolg des Werkchens in Anschlag gebracht werden, sie waren der populären Wirkung eines dramatischen Stoffes von so echt gallischem und revolutionärem Charakter eminent günstig. Ein bedeutender Antheil an dem ungeheuren Glück, das die Operette machte, gebührt indeß auch der Musik. Trotz vieler und häufiger Gemeinplätze hat sie doch eine gewisse künstlerische Bedeutung.

Devienne ist der Deus minimarum gentium, das Haupt der untergeordneteren Künstler jener Zeit. Von einer ganzen Gruppe Operettenfabrikanten ist er unbedingt der hervorragendste und selbstständigste, an Originalität und Frische wie an künstlerischer Durchbildung übertrifft er sämmtliche dieser Rivalen, die wie Jadin, Trial, Blasius,

Deshayes, Fay, Solié, Gaveaux und andere mit ihrer seichten, flachen Alltagsmusik das Publicum zerstreuen halfen. Wir können auf die leeren Machwerke der eben Genannten nicht näher eingehen, und warum wir überhaupt auf die Betrachtung eines so leichten Productes, wie die Visitandines uns ausführlicher eingelassen, hat seinen Grund in der festen Ueberzeugung, daß nur dann ein richtiges, geschichtlich treues Bild der Kunstzustände jener Periode gewonnen werden kann, wenn nebst den durch monumentalen Werth hervorragenden Kunstschöpfungen auch die kleineren, mehr den Bedürfnissen des Augenblicks dienenden Werke berücksichtigt werden.

Es ist wahr, für den ewigen künstlerischen Ruhm dieser Epoche haben Méhul, Cherubini, Sueur genug gethan, aber Devienne, Dalayrac, Kreutzer dürfen deshalb nicht einfach ignorirt werden. Sie liefern eine interessante und wichtige Ergänzung zum Gesammtbilde jener Zeit, das ohne sie lückenhaft, willkürlich und ungenau erschiene, sie zeigen uns neben den den höchsten Zielen zugewendeten Bestrebungen der großen Componisten auch eine Reihe von Künstlern thätig, dem angeborenen Geschmack der Franzosen an kleinen, unscheinbaren Musikformen durch neue Production frische Nah-

rung zuzuführen. Inmitten der Wirren der Revolution war im Publicum das Gefallen an ſchnell faßlicher, leicht verſtändlicher Operettenmuſik nicht erſtorben; im Gegentheil, ſie ſtand in voller Blüthe und wucherte, wiewohl in tiefen Schatten geſtellt durch die Erzeugniſſe der großen Meiſter, doch unbeirrt und üppig fort.

Gerade die Erfolge dieſes flotten Genres in einer für den erſten Blick ihm ſo ungünſtig ſcheinenden, ſtark gährenden Zeit ſprechen dafür, wie erſtaunlich zäh die Vorliebe für dieſe Kunſtgattung den Jüngern Voltaire's im Blute ſtack, wie unausrottbar feſt das muſikaliſche Luſtſpiel in den Neigungen des franzöſiſchen Volkes wurzelte. Dieſer Ausdruck ihres feinen Esprits, ihres heiteren, beweglichen Temperamentes, ihres raſchen, ſchlagfertigen Witzes hatte ſich dem Kunſtempfinden der Franzoſen aſſimilirt, war ihnen Bedürfniß, Natur geworden, und wie die Natur im Menſchen feſtklebt, lehrt ja ſchon das Sprichwort: Naturam expelles furca, tamen usque recurret. Trotz der nachhaltigen, ſtolzen Pflege des ernſten drame lyrique läuft während dieſer ganzen Zeit auch die alte Comédié à ariettes zwiſchen mit. Man ließ ſich die erhabenen Schöpfungen der muſikaliſchen Genies wohl gefallen, aber während man ihnen ge-

legentlich den schuldigen Tribut der Achtung zollte, kehrte man gerne, ja vielleicht um so lieber wieder zurück zur altgewohnten Einfachheit der im engsten Sinne nationalen musiquette von Couplets, Romanzen, Chansons, Vaudevilles, Arietten und fingerlangen Duos. Eine Eigenthümlichkeit springt dabei in die Augen: Während die Revolution alles, was an Altes, Ueberkommenes erinnerte, rücksichtslos zerstörte, blieb sie im Gebiet der nationalen Operette treue Hüterin der Tradition.

Indessen die Visitandines die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich lenkten, hatten sich in der Volksstimmung weitgreifende Umgestaltungen vollzogen. Ein schonungsloser Kampf der Parteien war entbrannt, auch das Theater ward mit hineingerissen in den schäumenden Strudel des Parteigewirres, nicht nur durch die Wahl und die Tendenz der aufgeführten Stücke, sondern auch durch die Ausschreitungen der Zuhörerschaft. Es genügte sich nicht mehr in seiner Sphäre als Kunstinstitut, das ebenso für die Befriedigung der idealen Bedürfnisse der Intelligenz sorgte, wie es der Vergnügungssucht der großen Menge diente, es begann eine neue Rolle zu spielen, es ward zum Tummelplatz der politischen Parteien. Hier gaben

sich die Gegner des socialen Streites Rendezvous, und die erbitterten Kämpfe, die im Parlament, in der Presse, in den Clubs geführt wurden, fanden da ihre oft blutige Fortsetzung. Bald widerhallten die Theaterräume von den Schlachtrufen der feindlichen Heereshaufen, die hierhergekommen, um sich Stirn gegen Stirn zu messen. Die natürliche Ordnung im Theater war verkehrt. Das Publicum agirte, declamirte, tobte und schrie, hier fielen die Stichworte, worauf die Gegner die schlagfertige Antwort nicht schuldig blieben, hier führte man ein Drama auf, das oft mehr anzog, als die Handlung auf der Bühne. Wie bei den öffentlich ausgetragenen Conflicten, so führten auch hier die Exaltados beider Parteien das große Wort, gewannen die leidenschaftlichen, kühn verwegenen Elemente die Oberhand, tyrannisirten die Schauspieler oder Sänger und warfen sich zum Herrn auf über das Orchester und den ruhigeren Theil des Publicums. Jedem Worte auf der Bühne ward aufgelauert, nach jeder Anspielung gefahndet, um die bis zum Sieden erhitzte Leidenschaft rasch hervorbrechen zu lassen. Wo eine Partei die Majorität hatte, zwang sie das Orchester, ihrem Wunsche nachzukommen, und ließ sich, so oft es irgend anging, ihre politischen Tendenzmelodien aufspielen,

wobei das Publicum oft laut mitſang. Während des Ça ira in allen „patriotiſchen“ Schauſpielen an der Tagesordnung war, ließen die „Ariſtokraten“, wenn ſie zahlreich genug waren, ihre Kriegslieder: Vive Henry IV! Charmante Gabrielle, O Richard, ô mon roi! oder die Arie aus dem Déserteur: „Le roi passait et le tambour battait aux champs“ mit dem Refrain: Vive à jamais, vive le Roi! ertönen. Was in einem Theater gefiel, ward im andern ausgeziſcht. Eine Stelle ward heute beklatſcht und morgen ausgepfiffen, je nachdem die Demokraten oder Ariſtokraten im Zuſchauerraume dominirten; und trafen ſich beide, wehe! dann entbrannten wilde Gladiatorenkämpfe, ſo daß ein Journal, die Sabbats jacobits allen Ernſtes vorſchlug, mit Flinten, Carabinern und Sackpiſtolen bewaffnet in's Theater zu gehen. „Wenn die Bravorufe der einen Partei mißfallen, wird ſie die andere einfach niederſchießen; darauf wird man kaltblütig ſagen: Spielt das Stück weiter!“

So weit kam es freilich nicht, aber tumultuöſe Auftritte ſetzte es genug ab. Namentlich ging es bei den Vorſtellungen der Stücke von Couſin Jacques, der fortwährend zur Mäßigung mahnte, ſehr bewegt her. Les Capucins ou Faisons la

paix (Theater de Monsieur 26. Februar 1791) erregten einen ſolchen Aufruhr im Publicum, daß ſeine erſte und einzige Vorſtellung nicht zu Ende geſpielt werden konnte. Les deux Nicodème ou les Français sur la planète de Jupiter (Theater Feydeau 21. November 1791) waren anfangs nicht glücklicher. Ihre erſte Aufführung verlief ſo ſtürmiſch, daß der Municipalbeamte auf die Bühne trat und die Zuſchauer zur Ordnung rief. Nur der Club des bonnes gens ou le Curé français (Feydeau 24. September 1791) erhielt Beifall trotz des Couplets, das ſich zu Ehren Ludwig XVI. am Schluß fand:

Vivons désormais tous en frères,
N'affligeons plus notre bon roi!
Sous les yeux du meilleur des pères,
Obéissons tous à la loi.
De bon coeur comme il va sourire
Quand il verra tous les Français,
En vrais amis, entre eux se dire:
„Embrassons-nous, faisons la paix!“

Der Moment war gerade günſtig, die Verſöhnung an der Tagesordnung; doch im nächſtfolgenden Winter erregte Anſtoß, was im Herbſt bejubelt worden war, hieß Vergehen, was kurz vorher als Verdienſt gegolten hatte. Bei der 44. Aufführung des Club des bonnes gens, die in dem

wegen seiner fast täglichen Theaterscandale so berüchtigten Monate Februar 1792 stattfand, kam es zu Auftritten, gegen welche die früheren nur harmlose Kinderspiele waren. Etliche zwanzig verwahrloste Leute verlangen das Ça ira. Ihrem Wunsche wird willfahrt, darauf spielt das Orchester das Henri IV! Fünf mal erneuern sich die Rufe nach dem Ça ira, und fünf mal ist das Orchester gezwungen, nachzugeben. Die Patrioten sind im Parquet geschaart um eine Art Pike, die eine rothe Mütze trägt. Sie messen mit scharfem Blick die Logen, und durchbohrend trifft er jeden, der beim Anhören dieses republikanischen Kriegsgesanges sein Haupt nicht ehrerbietig entblößt. Als der Vorhang aufgeht, mischt sich bei den Worten des Curé: Il faut que le peuple soit éclairé, mais non pas égaré lautes Hohngeschrei in die Beifallsbezeugungen. „Man applaudire nicht, und wir werden nicht zischen," heult das Parterre. „Ihr seid Aufwiegler und Schurken!" tönt es aus einer Loge. Knüttel werden in der Luft geschwungen. „Bringt uns den Director her," brüllen die Demokraten, „er soll uns versprechen, den Club des bonnes gens nicht mehr spielen zu lassen." Einen Municipaloffizier, der die Ordnung herstellen will, bombadirt man mit Kartoffelwürfen. „Er ist ein

Verräther," schreien die Patrioten außer sich, „wir wollen ihn beim Bürgermeister anzeigen. In's Polizeiamt!"*

Solche Scenen spielten damals in den Pariser Theatern, und wiewohl mitunter die Gunst des Augenblicks den Royalisten zugewendet blieb, war doch vorauszusehen, daß sie auf die Dauer den Kürzeren ziehen mußten, und die Republikaner siegreich das Terrain behaupteten.

Wenn je nach dem vereitelten Fluchtversuche der König hoffen durfte, falls er sich öffentlich zeigte, gut aufgenommen zu werden, so war es gewiß nach der Annahme der Constitutionsacte im September 1791, denn jetzt schienen die Parteien momentan beruhigt zu sein, und alles einem friedlichen Ausgange entgegenzuneigen. Doch der Schein trog. Der Empfang, den man ihm in der Opéra comique bereitete, zeigte klar, daß es trotz alledem mit seiner Popularität nicht zum besten bestellt war. Der Hof besuchte eine Vorstellung von Richard Löwenherz. Clairval sang die Melodie Blondel's, deren Text etwas geändert worden:

---

* Consolateur. Februar 1792.

O Louis, ô mon roi,
Notre amour t'environne;
Pour notre coeur c'est une loi
D'être fidèle à ta personne etc.

Dieſe Verſe wurden vom Publicum mit ſolchem Enthuſiasmus begrüßt, daß der König und ſeine Gemahlin ſelbſt in Verlegenheit geriethen. Einige Stimmen im Parterre riefen: Es lebe die Nation! aber ſie wurden ſogleich durch den Ruf: Es lebe der König! übertäubt. Auch Marie Antoinette erhielt ihre Strophe. Die Logen klatſchten ganz unmäßig. Das Parterre aber proteſtirte durch Pfeifen, und man ging ſogar ſo weit, das Orcheſter zu zwingen, das Ça ira zu ſpielen. In der Befreiungsſcene des gefangenen Königs zerbrachen die Damen ihre Fächer beim Applaudiren, dennoch hatte man keine Urſache darüber froh zu ſein. Der Mißton hatte ſchrill genug hineingeklungen und die Freude der royaliſtiſchen Partei geſtört. Tags darauf in der Großen Oper ward der König freilich mit Beifallsregen überſchüttet — weil hier die Ariſtokraten den Ton angaben. Wenn aber die Königin während der rauſchenden Ovationen, deren Gegenſtand ſie an dieſem Abend war, ſich entzückt zu den Damen ihrer Begleitung wandte und — wie erzählt wird — äußerte: Seht doch das gute Volk;

es verlangt ja nur uns zu lieben! so gab sie sich bitterer Täuschung hin. In den kleinen Theatern, wo die Royalisten nicht so sehr Herren des Platzes waren, ging es ganz anders her. Der Auftritt, der bei ihrem letzten Besuche der Opéra comique im Februar 1792 vorgefallen, mußte sie aus diesem glücklichen Wahne reißen.

Man gab les Évenemens imprévus von Grétry. Wir wollen dem Leser den Genuß nicht verkümmern, den Anfang des Berichtes über diese Vorstellung von Seite eines revolutionären Journals, der sich wie alle Preßerzeugnisse dieser Zeit durch seinen maßlosen herausfordernden Ton auszeichnet, im Originaltext zu lesen. „Ce n'était pas" schreibt der „Patriote français du 22. février 1792," „un événement imprévu pour les laquais, valets, pages, satellites de la cour et par les prostituées de toug rang et de tout prix, car les loges et galeries étaient chargées de toute la canaille qui remplit ordinairement les antichambres de la cour et de Paris." Er weiß noch mehr: „On avait même posté dans le parterre quelques hommes à grosse voix, à fortes poitrines et à larges mains. A peine virent-ils paraître la reine, que des cris de **Vive la reine!** partirent de tous les côtés, et furent

répétés avec fureur; à un signal, un homme à grosse voix cria: **À bas les Jacobins! qu'il n'y ait ici que d'honnêtes gens!** Et tous les **honnêtes gens** d'applaudir et de faire **chorus.**“ Ein Grobian behält ſeinen Hut auf, und ein anderer ruft: Vive la nation! foin de la reine! Beide werden erſchlagen. Die Demokraten erhalten indeſſen Verſtärkung. Mme Dugazon, welche die Rolle der Marton ſpielte, bringt Marie Antoinette eine Huldigung dar. In dem Duett des zweiten Actes bei der Stelle „Ah! comme j'aime ma maîtresse“ verneigt ſie ſich gegen die Königin. Ein Sturm des Unwillens bricht los. Zahlreiche Rufe erſchallen im Parterre „Plus de maître! plus de maîtresse! Vive la liberté!“ Die Logen repliciren, ein Kampf entſteht, und inmitten eines fürchterlichen Tumultes, während die Demokraten À bas la reine! rufen und heulend das Ça ira verlangen, das auch wirklich vom Orcheſter geſpielt wird, verläßt die Königin erſchreckt in eiliger Flucht das Theater, deſſen Schwelle ſie nicht wieder betrat.

Es war der letzte Abend, den die Tochter Maria Thereſia's in einem Schauſpielhauſe zugebracht. Schon grollte dumpf das Ungewitter, das ſich über dem Haupte der Dynaſtie zuſammenge-

zogen. Immer greller leuchtende Blitze durchzuckten den politischen Horizont, immer weiter griff der Geist der Gährung, der Zügellosigkeit und anarchischen Zerstörungswuth um sich, bis in der schwülsten Jahreszeit das Ungewitter sich entlud, ein größeres, vernichtenderes, folgenschwereres als das, welches die ehrbaren Klosterschwestern der Visitandines in so hellen Schrecken versetzt hatte. In der Presse, im Parlament, im Theater hatte sich die öffentliche Meinung des Volkes laut kundgegeben; noch blieb ein Ort unberührt von den Zänkereien des Bürgerkriegs, das Heiligthum der Kirche. Aber auch dieses ward nicht geschont, bis in die stillen Räume der königlichen Capelle wüthete der Hader des wildentfachten Parteizwistes. Am Sonntag, welcher der Erstürmung des Hofpalastes vorausging, verdreifachten die Sänger bei der Vesper in den Tuilerien in gemeinsamer Uebereinstimmung die Klangstärke ihrer Stimmen auf eine erschütternde Weise, als sie in Gegenwart des Königs den Vers des Magnificat: Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles sangen. Außer sich über eine solche Kühnheit schrieen die Royalisten aus vollem Halse: Domine salvum fac regem und fügten dreimal in starkem Crescendo et reginam hinzu. Der Lärm und das

Getöse in der Capelle während des übrigen Gottesdienstes war ungeheuer.*

Einige Tage später hatte die letzte Stunde der tausend Jahre alten Monarchie geschlagen. Die blutige Metzelei vom 10. August gab ihr den Todesstoß. Mit einem raschen, entschlossenen Rucke riß die Insurrection die letzte Stütze des morschen Thrones nieder, der nun kraftlos zusammenbrechend in die Tiefe versank und unter dem Schutte seiner Trümmer Alles, was ihm anhing, mit begrub.

---

* Für diese Thatsache ist Castil-Blaze (L'Académie imperiale de musique, tome II, p. 7) unser Gewährsmann.

V.

Die Muſik der Schreckenszeit. 1793—94.

V.

La Caverne — Wirkung und Bedeutung dieſes Werkes — Roméo et Juliette — Der Schrecken — Paul et Virginie — Mélidor et Phrosine — Élisa — Charakter der Muſik der Conventszeit.

1793, das Jahr des Schreckens, der Gräuel, des bleichen, gräßlichen Entſetzens, eine wilde Jagd ſcheuſäligſter Unthaten, ein Gluthheerd wirr durch einander wirbelnder, ungeheurer Leidenſchaft, ein wahrer Hochzeitsſchmaus für den gefräßigen Würgengel des unerbittlichen Todes, das rothe Jahr, roth von einem Meer voll Blut gefärbt, war erſchienen, eines der menſchenvertilgendſten, exiſtenzenausmerzendſten und dabei für die Theaterkaſſen ergiebigſten, die es je gegeben. In dieſem Jahr, von dem ein Dichter ſingt:

Sombre quatre-vingt-treize, épouvantable année
. . . . . de lauriers et de sang couronnée,

oder wenige Wochen früher ereignete sich in Paris folgender Vorfall.

Ein französischer Musiker, rastlos im Arbeiten, ergab sich so sehr der Gewohnheit, Nachts über seinen Werken zu brüten und da in tiefster Stille, in dunkler abgeschiedener Einsamkeit seinen Inspirationen nachzuhängen, daß sein Miethsherr, um seine Gesundheit besorgt, ihm alle Abende nur ein Stückchen Licht zumessen ließ, das höchstens bis Mitternacht leuchtete. Es war Winter. Der Künstler ist gerade eifrig mit der Komposition eines großen Chores beschäftigt. Erhitzt, wie seine Phantasie ist, weiß sie immer neue wunderbare Gebilde vor sein Inneres zu zaubern. Im glühenden Rausche seiner musikalischen Schaffenslust vergißt er Alles um sich her, die Nacht, die Stunde und ach auch die engen Schranken, die heute einem allzustarken Ueberschäumen seiner Erfindungskraft gesteckt sind — auf einmal erlischt das Licht. Woher Licht nehmen? Alles schläft im Hause, alle Thüren sind verriegelt. Da bemerkt er das Glimmen einiger Kohlen im Kamin. Gott sei Dank! ruft er erleichtert aus, eilt schnell hinzu, wirft große Mengen Holzes in die Gluth und überläßt sich, das Haupt gegen den kalten Boden geneigt, die Notenhefte gegen den Lichtschimmer zugekehrt und selbst dicht an den flam-

menden Scheiterhaufen gelagert, voll freudiger Begeisterung den Eingebungen seiner Muse. Stunden verrinnen so. Der Herr des Hauses, der früh aufsteht, gewahrt entsetzt den Feuerschein, welcher aus dem Fenster des Componisten leuchtet. Er stürzt hinauf und überrascht Sueur (so hieß der Musiker) in seiner eigenthümlichen Stellung. „Aber um Himmelswillen, was machen Sie da? ruft er ihm erstaunt zu „Je fais la Caverne!“ lautet die Antwort des Künstlers, der nicht einmal den Kopf umwendet und, ohne sich weiter stören zu lassen, rüstig sein Stück zu Ende schreibt. Jawohl la Caverne, dieses nachtgeborene Werk, das wie kein zweites den Stempel seiner Epoche in Flammenlettern auf der Stirne trägt, das völlig jenen finster erhabenen Charakter zeigt, der diese schreckliche, sturmbewegte Zeit auszeichnet, la Caverne, das Product eines düster leidenschaftlichen, bis zum Mysteriösen hohen, markigen und gluthigen Genius, der Größten einer, die Frankreich's Musiktalent gezeitigt: Jean François Sueur.*

* Bezüglich des Namens dieses genialen Künstlers existiren die Varianten: Sueur, Le Sueur und Lesueur. Er selbst schrieb Le Sueur. Gewöhnlich findet man ihn Lesueur benannt. Wir haben trotzdem uns für Sueur entschieden, als der Name dieses Componisten noch lange nicht nach seinem Verdienste bekannt ist, es sich also hier nicht um einen berühmten Namen handelt, bei welchem in Rück-

Geboren 15. Februar 1760 (nicht 1763, wie meist irrthümlich angegeben wird, vgl. La Musique à Abbeville. 1785—1856. Souvenirs d'un musicien, Abbeville 1876) zu Drucat-Plessiel in der Nähe von Abbeville war er, nachdem er zu Séez in der Monarchie bereits als 18jähriger Jüngling das Amt eines Chordirectors der Kathedrale bekleidet hatte, ungefähr 1780 nach Paris gekommen, wo er die Stelle eines Untermusikdirectors, und einige Jahre später, während welcher er in der Provinz thätig gewesen, die eines Dirigenten an der Kirche Saints-Innocents erhielt. 1786 gelang es ihm beim Concurse um die erledigte Kapellmeisterstelle von Notre-Dame den Preis und damit diesen wichtigen Platz zu erringen, wo er in den Jahren 1786 und 1787 eine überaus rege Thätigkeit entfaltete und hier große Messen eigener Composition, wie die Messe de Noël, zu Gehör brachte. Die großen Kirchenfestlichkeiten wurden jetzt mit bis dahin unerhörtem musikalischen Pompe gefeiert. Sueur an der Spitze eines zahlreichen Chores und eines Orchesters von 100 Musikern

---

sicht seiner außerordentlichen Verbreitung eine nachträgliche Aenderung im Vorhinein ausgeschlossen ist, und das Taufregister zur Evidenz klarstellt, daß dies eben sein wahrer Name gewesen.

leitete die Aufführungen, die ganz ungewöhnliches Aufsehen in Paris machten und ihm in zahlreichen Broschüren bittere Vorwürfe zuzogen. Man schrie über Profanation, man bezeichnete es als einen Scandal und nannte es ein himmelschreiendes Aergerniß, daß er Theaterpersonal in die erste Kirche der Hauptstadt zur Mitwirkung heranzog, um sie bei der Abhaltuug des weihevollen Hochamts singen zu lassen. Sueur vertheidigte sich in Schriften, wo er für ein neues Ideal kirchlicher Musik einstand, aber es half nichts. Seine Feinde unterwühlten das Terrain, nannten die Musik von Notre-Dame verächtlich „l'Opéra des gueux", sie hußten die Geistlichkeit des Kapitels gegen ihn auf und verdrängten ihn endlich, mit einem Zeugniß über tadellosen Lebenswandel und gute Sitten als Abfertigung, von diesem ehrenvollen Posten, den er bloß ein Jahr lang inne gehabt, und wo er sich das Gelingen seiner großartig gedachten Pläne eine so unglaubliche Mühe hatte kosten lassen, daß er einmal durch 14 Nächte hindurch nicht länger als 1 bis 2 Stunden schlief. Gekränkt über diese unwürdige Behandlung, die ihm widerfahren, in seiner Gesundheit zerrüttet und fast von Existenzmitteln entblößt, zog er sich für 4 Jahre in die Stille des Landlebens zurück. 1792 nach Paris zurück-

gekehrt, führte ihm ein glücklicher Zufall ein Textbuch Dercy's in die Hände, welcher für ihn schon eine große Oper Télémaque geschrieben hatte, die mit Sueur's Musik versehen, bei der Académie eingereicht, aber nicht aufgeführt worden war. Wie ein Adler schoß Sueur ungestüm auf seine Beute los und warf sich mit solchem Feuereifer auf die Fertigstellung dieses Werkes, welches den Titel **la Caverne** ou le Repentir führte, daß es schon Samstag den 16. Februar 1793 (Freitag den 15. Februar, welches Datum oft für den Tag der ersten Aufführung dieser Oper ausgegeben wird, ward nicht gespielt), 3 Wochen nach Ludwig des XVI. Hinrichtung in Feydeau vor die Oeffentlichkeit trat. In Caverne war der rechte Ton getroffen, der zündend einschlug und so frenetische Begeisterung erweckte, daß 700 Aufführungen, die das Werk in Kurzem erlebte, sie nicht abzukühlen vermochten.

Wir haben früher erwähnt, daß Sueur seine musikalische Theorie in einer Reihe von Broschüren verfocht; namentlich in einer derselben. „Exposé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité; où l'auteur, à la suite de ce qu'il a déjà publié à ce sujet, donne à ceux de ses élèves qui se destinent à composer la musique de nos temples les préceptes qu'il

leur a cru nécessaires pour mettre le plus de Poésie, de Peinture et d'Expression possible dans leurs ouvrages. Paris 1787“ ist seine Kunstanschauung klar dargelegt. Sie gipfelt darin, daß die Musik (und jede Musik) vor Allem nachahmen, malen, in der höchsten Schärfe der Charakteristik ihre Hauptaufgabe finden soll, eine Ansicht, von der er Zeit seines Lebens nicht um eines Haares Breite abgewichen, die er indeß in seiner musikalischen Praxis glücklicherweise nicht bis zu ihren allerletzten Consequenzen verfolgte. Dazu war sein natürlicher musikalischer Sinn zu gesund, um allzuweit abzuirren von dem Wege, wo die Blume der musikalischen Schönheit blüht, und in Abstrusitäten zu verfallen, von denen manche Componisten des 19. Jahrhunderts, so sein Schüler Berlioz, wahrhaft abschreckende Beispiele geliefert. Wie dem Gedankenstürmer Beethoven, wie dem Moralisten Händel, wie dem Polemiker Gluck kam es auch ihm beim Schaffen nicht in den Sinn, in der Musik ein lustiges Mittelding zwischen Poesie und Malerei zu erblicken, und trotz aller seiner pittoresken Tendenzen und hartnäckig festgehaltenen theoretischen Schrullen hatte er in den besten Theilen seiner Werke nie vergessen, vor allem andern echte, gediegene, in sich werthvolle Musik zu liefern. Es

ist nothwendig, diese Bemerkung vor die Betrachtung der Werke dieses Künstlers zu setzen. Denn in den Augen vieler Leute hat der Schriftsteller Sueur den Componisten todtgeschlagen, und Sueur's Musik ist deshalb oft falsch beurtheilt, mißverstanden und verläumdet worden.

Kommen wir auf Caverne zurück. Dercy hat den Plan seines Gedichtes einer Episode des berühmten Romans Gil Blas von Lesage entlehnt. Es ist dies ein kraftvolles, stellenweise himmelstürmendes, von echt tragischem Geiste getragenes Werk, das mit Schiller's Räubern manche Aehnlichkeit aufweist und durch die Kühnheit seiner dramatischen Anlage, wie durch den exceptionellen Werth seiner Musik alle andern zeitgenössischen Werke in Schatten warf.

Die Bühne ist getheilt. Der untere Theil stellt eine in den Felsen gehauene Höhle vor, der obere einen Wald. Séraphine, die Gemahlin Alphonso's von Leiva, ist von Räubern überfallen worden. Ihr Gatte ist schwer verwundet liegen geblieben, das Gefolge niedergemetzelt, sie selbst dem Sterben nahe in das Raubnest geschleppt worden, wo jeder Augenblick ihrem Leben und ihrer Ehre Gefahr bringt. Léonarde, die alte Wirthschafterin der Banditen, bietet alles auf, die Verzweifelnde zu trösten, Gil Blas, ein ehemaliger Diener ihres Gatten, der seit 6 Monaten ein Gefangener der Räuber und zum Schein deren Genosse ist, schwört sie zu retten. Der Räuberhauptmann Rolando kommt, gefolgt von seiner Truppe von einem Raubzuge

zurück, alle bis an die Zähne bewaffnet. Ihr wildes Freudengeheul und ihr trotziges Aussehen verbreiten Schrecken. Ihre Blicke haften mit einem fürchterlichen Wohlgefallen auf der Gestalt Séraphinens. Mit Mühe schützt der Hauptmann die Unglückliche vor der rohen Zudringlichkeit seiner Leute (namentlich Roustan's), die unwillig abgehen. Als er mit ihr allein ist, verschwendet er an sie die feurigsten Liebesbetheuerungen. Sie weist ihn jedoch mit Verachtung ab und zieht, als er in wüthendem Zorne auf sie eindringt, einen Dolch, um sich damit zu durchstoßen, wird aber von Rolando, der ihr in den Arm fällt, entwaffnet. Dieser versichert jetzt in Thränen ausbrechend, er achte ihren Muth und werde nicht ihr leidenvolles Loos mißbrauchen. Die Stimme eines verirrten Wanderers, die aus dem Walde oberhalb der Höhle ertönt, lockt die Räuber wieder in das Hauptgemach zurück. Sie denken an diesem Schmerzenssohne einen guten Fang zu machen und schicken sich an, trotz der Abmahnungen ihres Anführers sich seiner zu bemächtigen. (Finale des I. Actes.)

Doch finden sie zu ihrer Enttäuschung nur einen alten Blinden, den sie in die Höhle bringen und hier auffordern seine Kunst zu zeigen. Er singt von dem Schmerze eines Gatten, dem man sein Höchstes auf Erden, sein geliebtes schönes Weib, entrissen. Séraphine geräth dabei in eigenthümliche Erregung und kann nur schwer ihre Gefühle meistern. Auf die Nachricht, daß Gil Blas auf einem Streifzuge entwischt sei, ziehen sich die Räuber zurück, um über diesen wichtigen Punkt Berathung zu pflegen. Séraphine erkennt voll Entzücken in dem unbekannten Sänger Alphonso, ihren todtgeglaubten Gatten, der beherzt in dieser Verkleidung sich in die Höhle gewagt hat, in der Absicht, sie aus diesem Orte der Verzweiflung zu befreien. Es folgt ein Augenblick der Wonne beseeligenden Wiedersehens. Während Léonarde, um die Aufmerksamkeit der

wiederkehrenden Räuber von Séraphine abzulenken, ein Couplet singt, wobei Alphonso mit komischen Geberden accompagnirt, macht Roustan der Gefangenen den Antrag, mit ihm zu tanzen. Auf ihre Weigerung wendet er Gewalt an, packt sie, unterstützt von seinen Gefährten mit keckem Griff und reißt sie, die entsetzlich schreit, mit sich fort. Alphonso, dadurch zum äußersten gebracht, will schon seine Verkleidung abwerfen, als plötzlich Roustan mit seiner Beute und den andern Räubern, vom Hauptmann auf den Fersen gefolgt, wieder in die Höhle stürzt, der ihm mit der einen Hand eine Pistole an die Gurgel setzt und mit der andern Séraphine den Krallen des Wütherichs entwindet. Eine furchtbare Scene folgt dieser That. „Wie Du wagst mit uns so umzugehen? Ein jeder gleicht an Rechten Dir, wir sind im Stand sie zu verfechten. Zittere nur, wir treffen Dich", brüllt wild der lüsterne Räuberhaufe Rolando entgegen, der sich entschlossen vor die verzweifelnde Séraphine stellt, um ihre Ehre mit seinem Leben zu schützen. Jeder, der es wagt sie anzurühren, ist des Todes, „ich rath' euch, unterdrückt die niederträchtige Lust, sonst fährt mein Schwert in eure Brust. Schurken, zittert, meidet mich, ich straf' euch alle fürchterlich",* ruft er ihnen gebieterisch zu und droht mit halb gezücktem Schwert. Obwohl schäumend vor Wuth weichen die Banditen scheu und verdutzt zurück; bald aber scheinen sie sich ihre Feigheit vorzuwerfen, blicken sich erstaunt an und ermannen sich wieder. Der Vorhang fällt. (Finale des II. Actes).

Im letzten Aufzug ist die Bühne noch schwächer beleuchtet. Die Räuber treten in Unordnung und wüthend

---

* Diese Uebersetzung nach dem im Archiv der Wiener Hofoper befindlichen geschriebenen Bühnentextbuche der „Räuberhöhle" aus dem Jahre 1803.

auf. Wilder Rachedurst durchglüht sie. Ihre Pläne sind gegen den Hauptmann gerichtet, der Séraphine allein besitzen will und sich unterstanden hat, ihren Begierden Schranken zu ziehen. Sie stiften eine geheime Verschwörung gegen sein Leben an. Carlo's Vorschlag, Roustan möge diese Nacht mit 15 Mann streifen gehen, während er mit 5 Kameraden hier bleibt, um dem Hauptmanne und dem ihm verdächtig erscheinenden Blinden den Garaus zu machen, findet Beifall. Sie erwählen Roustan zum Hauptmann und bekräftigen durch einen fürchterlichen Eid ihre Treue gegen den neuen Führer. Rolando erfährt durch Léonarde, welcher die Räuber belauscht hat, den gegen sein Leben ersonnenen Anschlag, doch bangt ihm weniger um sich selbst, als um das Schicksal Séraphinens, die durch seinen Tod ihre einzige Stütze verliert. Die heftige Liebe, die er zu ihr hegt, macht in ihm die Gefühle der Ehre erwachen, welche seine Erziehung in seine Seele gepflanzt. Unter den widerstreitenden Empfindungen, die an seinem Herzen zerren, bleibt der hochherzige Entschluß, Séraphine um jeden Preis zu retten, Sieger. Die beiden Gatten entdecken sich ihm, und mit Schreck erfährt er, daß Séraphine gleich ihm den Grafen Gusman zum Vater habe. Er erkennt in der Geliebten die leibliche Schwester, doch diese versichert ihn voll innigster Zärtlichkeit der Verzeihung ihres schwer gekränkten Vaters, und Rolando geht ab, um den Kampf mit seiner aufrührerischen Bande zu bestehen. Ein Pistolenschuß knallt. Alphonso eilt zu seiner Hülfe. Séraphine will ihm folgen, aber die Kräfte verlassen sie. Rolando tödtet Carlo und überwältigt mit Alphonso die übrigen Meuterer, die er gebunden in sicheren Gewahrsam bringt. Eben werden die Pferde gesattelt, auf denen sie entfliehen wollen, als ein schreckliches Getöse allen das Blut in den Adern erstarren macht. Roustan ist mit seiner Abtheilung zurückgekommen, Alles scheint nun verloren, eine merkwürdige Scene spielt sich ab.

Man hört auf der einen Seite die Kommandorufe Roustan's, auf der andern die des Gil Blas, der mit zahlreichen Leuten zur Rettung herbeigeeilt ist. Fürchterliche Stöße erschüttern die Höhle. Roustan, der in dieselbe eingedrungen, wird daraus vertrieben, gleich darauf stürzt sie mit großem Gekrache ein. Gil Blas' und Alphonso's Freunde erscheinen auf der Bresche. Die Aufforderung, sich zu ergeben, weisen die Räuber zurück, unter heftigem Flintenfeuer werden die Banditen gänzlich niedergemacht, und ein Freudenchor, der pp ausklingt und die Tugend als des Lebens höchstes Gut preist, schließt das Werk.

Die Ouvertüre entrollt in breit ausgeführten Bildern die Hauptsituationen des Dramas. Nach schroffem, packenden Anfang voll trefflichen Localcolorits leuchtet im Andante eine Melodie von sanftem tröstenden Charakter, die abwechselnd den Hörnern, Fagotten, Clarinetten und Oboen zugetheilt ist, durch das trübe Dunkel, das bisher gewaltet, immer unterbrochen durch rauhe Hiebe des Orchesters. In dem All° non troppo erhebt sich in den Violinen ein unheimliches Säuseln, angsterregend, verwirrend, wie wenn Fieberfrost das Herz eines Unglücksgeweihten faßt. Immer höher und höher schwirren die Geigen. Auf kurze, schüchterne Klagelaute pochen namentlich in den Bässen grimmige, blanke Schläge, die wie finsteres Schicksalsdrohen in eherner Gewalt einherschreiten, worauf starres Schweigen folgt. Bereits in dem

ersten Stücke der Oper, dem Terzett „Dernier espoir des misérables“ zeigt sich die kraftbewehrte Löwenklaue eines starken Künstlergeistes. Der erste Theil bewegt sich vorwiegend in edler, mitleidathmender Melodik, wiewohl mitunter stechende Accente diese trügerische Ruhe stören. Das Presto $^2/_4$ „De mon Époux, Barbares assassins“ (avec force et explosion) ist von grausigen Schreckensgefühlen durchschauert. In Stimmenführung, Harmonie und Rhythmik gewahren wir höchst interessante Züge. Das ganze großartige Stück schlägt schon jenen entsetzensschwangern Ton an, der für dieses Werk so äußerst charakteristisch ist, in den folgenden Scenen noch ungleich deutlicher hervortritt und hier noch dämonischer anklingt. Die Arie des Gil Blas „Non ne doutez point de mon zèle“ ist voll ergreifenden Ausdrucks. Sie besteht aus zwei Abschnitten. Im 1. betheuert Gil Blas der Gattin seines Herrn, daß sein Blut und Leben ihr gehören, im 2. will er den gesunkenen Muth der unglücklichen Frau neu beleben, indem er verspricht, Alles zu thun, um sie ihrer fürchterlichen Lage zu entreißen. Auch musikalisch sind die beiden Theile deutlich unterschieden. Zuerst im Larghetto ein einfacher, theilnahmsvoller Gesang mit scharf ausgeprägtem Motiv; eine eigenthümlich harmonische Wirkung machen

die Sexten in den Violinen, die als Undez- und Tredez-Vorhalte über den Baßnoten lagern, was der Melodie eine ganz besonders wehmüthige Färbung, einen schmerzlich melancholischen Ausdruck verleiht. Das All° ma non troppo, das sich warm entwickelt, ist voll festen sichern Schwunges, voll aufstachelnder Effecte und von großer rhythmischer Gewalt beseelt. (Man betrachte beispielsweise das kühne Aufzucken des Rhythmus bei den Worten pour vous ravir de ce séjour j'emploirai tout, wo die zweite Violine auf die kurze Achtelnote der ersten mit 2 Sechszehntel nachschlägt.) Das folgende Stück — wenn wir ein hübsches Couplet der alten Léonarde übergehen — ist der große Räuberchor „La bonne aubaine, quel vacarme et quel butin," der eruptive Ausbruch eines Kraftgenies. Es ist eine neue Musik, die da erfunden, eine Musik, wie sie nie zuvor geahnt, nie bisher zu Gehör gebracht worden ist, wovon keine bis dahin existirende je ein Beispiel gegeben hat. Wir stehen nicht an, dieses hochgeniale Stück für eine der erstaunlichsten und originellsten Leistungen der dramatischen Tonkunst zu erklären; zumindest ist es ein Unicum der gesammten Musikliteratur. Alles trägt darin den Stempel ureigener Phantasie, Alles ist Sueur: Die Erfindung der Motive, der Aufbau und die Behandlung der Chöre, die Zwei-

theilung der ganzen Masse, die Führung des Orchesters, die interessante Harmonik, das hinreißende rhythmische Feuer, endlich die einschneidenden Unisonogänge der Singstimmen und die scharfen, grellen Contraste der Dynamik des Tons (zwischen p, pp, f, ff), dieses Spiel der Schatten und Lichter, das in mannichfachen Abstufungen sich vollzieht, endlich die eigene Vortragsbezeichnung „sec“, welche sich beinahe nur bei Sueur und seinem Schüler Berlioz findet und das hastige, wie ein rascher, markdurchzuckender Schlag wirkende Herausstoßen des Tones vorschreibt. Dieser schreckliche Chor, er klingt wie das heiser kreischende Gejauchze von Galgenvögeln, die, kaum daß sie sich mit fettem Raube gemästet, in ewig unersättlicher Gier wieder zu ihrem unwirthlich steilen Forste zurückflattern; es ist das wilde Lustgeheul einer verworfenen Verbrecherrotte, die wuthentbrannt aus dem Qualm des heißen Kampfgewühls herbeistürzt und bluttriefend und staubbedeckt in wüstem Freudentaumel vom Schauplatz ihrer fluchwürdigen Frevelthaten heimkehrt. Das Orchester intonirt ein markantes Thema von rauhem, wildtrotzigen Charakter, dazu schnauben (zuerst außerhalb der Bühne) die Räuber in kurz abgerissenen Tönen ihren Gesang, bald aber, wie sie die Bühne betreten, bricht ein wüstes Lärmen los.

Ein wahres Höllentoſen wüthet dann in dieſer muſikaliſchen Orgie der beutetrunkenen Banditen, während die bleichen Angſtrufe der entſetzten Gefangenen in höherer Stimmlage wie fahle Flämmchen aus dem wirren Gebrodel eines rauhigen Feuerpfuhls emporſchießen. Näher in die Einzelheiten einzugehen, wollen wir uns erſparen. Man müßte das ganze Stück copiren, denn es ſtürmt von Anfang bis zu Ende in ununterbrochenem Fluſſe einher, und jeder Theil iſt mit dem andern untrennbar verwachſen. Nach den grauſen Erſchütterungen dieſes fürchterlichen Enſembles beginnt das nächſte Stück, das Duett zwiſchen Rolando und Séraphine, gelaſſener. Rolando betheuert ſeine heiße Liebe, das Poco Andante fließt anfangs ruhig und melodiſch dahin. Höchſt ſprechend iſt die Verwirrung ausgedrückt, in die den Räuberhauptmann die abwehrende Haltung Séraphinens verſetzt. „De ma raison je ne suis plus le maître,“ ruft er verzweifelt aus, und dringender wird ſein Flehen bei den Worten „ayez pitié d'un amour malheureux,“ die eine wahre Meiſterprobe überwältigender, muſikaliſcher Rhetorik bieten. Im Geſange erklingen warme Accente voll überzeugender Innigkeit, während ein dumpfes Tremolo in den Violinen wirbelt, in welches die Trompeten, unterſtützt von Hörnern, Clarinetten und

Fagotten ihre schmetternden Töne schleudern. Das folgende All° entwickelt sich ebenso leidenschaftlich bewegt wie düster, der Schluß namentlich ist von packender Wirkung. Einen wohlthuenden Gegensatz zu den feurigen Accenten dieses Stücks bildet der Anfang des Finales. Don Alphonso erscheint im Walde unweit der Höhle. Er singt eine schwermüthige Romanze, dazu ertönt der Chor der lauschenden Räuber in kurz abgebrochenen Accorden mit sillabischer Declamation, ähnlich wie sie Rameau in den schönen Chören seines Castor und Pollux angewendet, die frappant die Ueberraschung und den geheimen Schreck ausdrücken, den ihnen das Nahen eines Unbekannten verursacht. Bald aber gewinnt die Beutegier in ihrem Denken die Oberhand, ein actionslustiges Motiv hebt an, an dessen Hand das Finale seinen Fortgang nimmt.

Den 2. Act eröffnet eine musikalische Wunderleistung. Séraphine ist allein in der einsamen, unheimlichen Höhle, die nur der zitternde Schein einer Lampe matt beleuchtet, überlassen den quälenden Sorgen um ihr Loos. Das rauhe, markdurchdringende Motiv aus dem Räuberchor versinnlicht die rohe Grausamkeit der Banditen, ihre grimme Wildheit, der die unglückliche edle Frau ohne Gnade überliefert ist. Die Erinnerung daran, die öde

Umgebung, das tiefe Schweigen, das ringsum herrscht, all' dies erfüllt Séraphinens Seele mit Angst und Furcht. Der Gesang beginnt mit düsteren Recitativen, bald von dem Räubermotiv durchschnitten, bald von dumpfen, fast bizarren Accordfolgen bekleidet. Oft macht sich ihr gepreßtes Herz in lauten Ausrufen Luft, denen dann um so trostloseres Schweigen folgt, Alles vereinigt sich, die finstern Schrecken der Situation eindringlich zu schildern. Die Arie Séraphinens ist im größten Styl geschrieben. Sie ähnelt in ihrer Anlage der Arie Lodoïska's im zweiten Act in Cherubini's großartiger Schöpfung oder der herrlichen Arie Cora's in Méhul's Erstlingswerk: zuerst ein großgehaltenes Recitativ „Quel antre affreux", dann ein langsamer Satz, Erinnerung an entschwundenes Glück „Qu'elle est ma destinée," schließlich ein vehementes All° „Un coup affreux vient de détruire." Die Erfindung ist hier wie dort höchst bedeutend. Die Motive von plastischer Schärfe, der Ausdruck gewaltig und durchempfunden, das Ganze ein hochvollendetes, in breitesten Dimensionen angelegtes und mit außerordentlicher Meisterschaft durchgeführtes Situationsbild. Welch' peinliche Beklommenheit in diesem Recitativ (con terrore):

„Le silence profond qui régne autour de moi,
Cette lueur pâle et tremblante
Dans mes esprits glacés redoublent l'épouvante.
Qui me protégera dans ce séjour d'effroi?“

welch vorwärts drängender Schwung in dem All° agitato, in dessen Verlauf die eigenthümlichsten und einbohrendsten Effecte gehäuft sind! In dem fortwährend schnellen Wechsel zwischen piano und forte, wo das Orchester in steter Erregung, wie im Wechselspiele von Ebbe und Fluth bald mächtig aufbraust, dann gleich darauf wieder in seinem ungestümen Andrange nachlassend zurückprallt, hat es der Componist derart eingerichtet, daß das erstere immer die klagenden Phrasen des Gesangs begleitet, während das zweite nur den Schlußfall dieser Phrasen hervorkehrt. Durch das ganze All° weht hinreißende Kraft der Rhythmik, eine bewunderungswürdige Kunst der Steigerung ist in diesem Stücke gehandhabt. Bei der Wiederholung des Motivs treten noch verdeckte Pauken zur Verstärkung des nächtigen orchestralen Klangtimbres hinzu. Insbesonders eine Stelle können wir nicht umgehen, die, wo, nachdem auf ein in leisen Hauchen schwirrendes pp der Streichinstrumente ein kräftiges f eingefallen, bei den Worten: l'horreur, le désespoir (très fort vorgeschrieben) die Singstimme im

Einklang mit dem Orchester plötzlich mit aller Wucht auf das entlegene As springt, ein einziger Einfall, aber auch von durchschlagendstem Effect. Wir übergehen die folgenden zwei Stücke kleinern Styls, um die Arie Alphonso's „Ah! plaignez mon malheur extrême“ in B moll einer näheren Betrachtung zu unterziehen. Sie beginnt mit einem breiten, warmen, von großer Schwermuth erfülltem Motiv. Alphonso betrauert den Verlust seiner heißgeliebten Gattin. Im Weitern beim Gedenken der Schönheit des gewaltsam geraubten Weibes gewinnt der Ausdruck freundliche, ja holde Züge, bis bei der Modulation nach Des (con espressione) „on m'a ravi ce bien suprême, l'unique objet de mon amour“ wieder leidenschaftliches Pathos auflodert, und das Stück mit der Wiederholung des ersten Satzes, jenes ernst trauernden, von tiefem Leid zeugenden Gesanges zu Ende geht. In dem großartigen Duett der beiden Gatten, die nach herber Trennung plötzlich ein so unerwartetes Wiedersehen beglückt, liefert Sueur wieder ein Meisterstück hoher Charakteristik. Es beginnt mit den Ausrufen „Alphonse, Séraphine“ in kurz hervorgestoßenen Lauten, da sie kaum noch glauben können an die Wonne des Sichwiedersehens in dieser fürchterlichen Höhle, während gleich darauf im Orchester eine drohende

Phraſe ihre Wechſelreden durchkreuzt. Die Charakteriſtik iſt durchaus in großen leidenſchaftlichen Strichen durchgeführt, die Erfindung reich, der Charakter der Situation ungemein treu gezeichnet. Die Freude, die ſich beider bemächtigt, möchte ſich äußern, möchte gerne laut werden; doch das Entzücken, das ſie empfinden, iſt mit Grauen vermiſcht, ihre Luſt von Angſt gebannt, jeden Augenblick paralyſirt ſcheue Furcht das volle ungeſcheute Hervorbrechen ihrer Gefühle in einem hellen Jubellaut, beſonders der zweite Theil erſcheint uns, nachdem der erſte ſich in herrlicher Melodik ergangen, höchſt bemerkenswerth. In ihm zuckt es in dem eiligen Staccato des Orcheſters wie ein elektriſcher Strom, eine eigen impulſive, raſtlos forttreibende Rhythmik führt in hinreißendem Zuge das Stück zum Abſchluß. Der folgende Chanſon Léonardens „Il y a 50 ans et plus“ iſt pikant. In dem effectreichen Finale dieſes Actes, das durch allerlei kühne Züge frappirt, ſteckt wieder eine Fülle ſchöpferiſcher Originalzüge, die für ihre Zeit unerhört waren und heute noch überraſchen. „Die Wirkung,“ verſichert ein Zeitgenoſſe, „iſt ſo gewaltig, daß ſie das Auditorium ganz außer Faſſung bringt und ihm nicht weiter geſtattet, kaltes Blut zu bewahren.“ Indeß glauben wir, empfänglichen

Hörern wäre schon durch die vorangegangenen Schönheiten warm geworden. Um nur von den äußerlichsten Merkmalen zu sprechen, treffen wir hier eine Menge Kennzeichen des Sueur'schen Styls, so die Staccati und Sforzati, die kühnen Unisonogänge aller Stimmen, die scharfen Contraste zwischen leise verklingendem pp und plötzlich ganz unvermittelt wie ein Donnerschlag oder ein Hieb der Guillotine dreinfallenden, rissigem ff, die kecken Rhythmen („non, non, je ne puis contenir plus mon courroux, oui, la foudre gronde et va lancer ses coups"), das Pausenversetzen, wobei erst die ganze Chormasse auf den ersten und dritten Taktstreich fällt, dann aber, während die Bässe auf den ersten und dritten, die übrigen Stimmen schnappend auf den zweiten und vierten Streich fallen — Alles ebenso hervorstechend neue wie wirksame Züge.

Auch in dem mächtigen Anfangschore des 3. Actes giebt es der neuen, interessanten und frappanten Züge genug. Die empörte Bande schmiedet ein Complot gegen das Leben ihres Hauptmannes, ein in tiefes Schwarz gehülltes Situationsbild entrollt sich vor unsern Blicken. Die musikalische Behandlung ist energisch, aber rauh und hart. Anfangs lassen die Banditen ihre schäumende Erbitterung in durchdringenden Wuthschreien aus (Non,

ne soffrons pas un tel outrage!), als sie dann den fürchterlichen Schwur leisten, fest zusammenzustehen und jeden Verräther mit tödtlichem Streiche zu treffen, nimmt der Ausdruck eine eigen mysteriöse Färbung an. Zuerst erklingen dumpf murmelnde Töne, dann erfolgt plötzliches Hervorbrechen ihres blutgierigen Grimms, dicht gegen Schluß malen wieder schnaubende Stöße in den Stimmen sprechend den vor nichts zurückbebenden rachsüchtigen Trotz dieser verwegenen Mördersippe. Es folgt Rolando's Arie, ein Juwel des Werks. Kurz abgeschnittene Recitative veranschaulichen den lebhaften Kampf in seinem von Liebe und Reue gemarterten Herzen. Das Adagio ist voll Zartheit und ernster Schwermuth der Melodie, das All° dagegen, das ein Hoffnungsschimmer verklärt, voll Feuer und Leben und von kraftvoller Entschiedenheit durchhaucht. Das Quartett zwischen Rolando, Alphonso, Séraphine und Léonarde erscheint uns vom musikalischen Standpunkte betrachtet als eines der besten Stücke, die Sueur geschrieben. Das Andante „Quel interêt vous faites naitre et que remords sont touchants“ ist breit ausgeführt und enthält viele ergreifende Stellen, das Allegretto „venez auprès d'un père“ ist sehr kunstreich behandelt. Ueber dem Ganzen waltet eine ideale,

leidentrückte Stimmung, da dem vor Scham über seine Verirrungen zerknirschten Sünder die Verzeihungdes Vaters winkt und Frieden in seine Seele gießt. Doch kaum, daß wir uns hier an helleren, tröstenden Tönen gelabt, werden wir in der folgenden Arie Séraphinens wieder abgrundtief geschleudert. Es ist eine Scene, wo das zerrissene Innere des Menschenherzens sich wild aufbäumt gegen die grausame Fügung eines unerbittlich dräuenden Geschickes, und die gefolterte Seele unter der betäubenden Wucht eines unsäglichen Schmerzes jammernd zusammenbricht. Séraphine weiß, daß in wenigen Augenblicken die verschworenen Räuber über ihren Gemahl und Bruder herfallen werden, um sie zu tödten, sie selbst muß noch Schrecklicheres gewärtigen. Sie will aus der Höhle fliehen, eiligst dem verderbensvollen Ort entrinnen, aber das Entsetzen, das in ihrer Seele herrscht, lähmt ihre Kraft, und die Glieder versagen ihr den Dienst. Der Componist hat mit großem Griffe diesen Seelenzustand peinlicher Beklommenheit gezeichnet. In der Arie „Je suivrai tes pas“ scheint das Orchester (blos Streichquartett) das für sie zu sagen, was ihre nach Athem ringende Stimme nicht mehr ausdrücken kann, jeder Halbtakt zu Beginn dieses Stückes scheint einen ihrer wankenden Schritte zu

bezeichnen. Sueur hat den Ton troſtloſeſter Verzweiflung wunderbar treu getroffen. Der Geſang beſteht meiſt nur in gebrochenen Lauten. Es iſt die Klage eines von ſchwerem Unglück Verfolgten, die bald in leiſem Seufzen aufächzt, bald auch zu lautem, durchdringenden Aufſchrei ſich aufrafft. Unvergleichliche Hoheit des Styls und Adel im Gefühlsausdruck ſind hier gepaart; der unſelige Nachtblick hilfloſen Elends ſieht uns da unverwandt in's Auge. Wir ſchließen mit dieſem herrlichen Stücke, in welchem durchwegs die ſiegende Kraft ſchärfſter Charakteriſtik glänzt, unſere Betrachtung dieſer Oper.

Das iſt la Caverne, die fabelhaften Erfolg fand, und worin Sueur ſich zum Componiſten einer ganzen Epoche der Menſchheitsgeſchichte emporgeſchwungen hat, ein grandioſes Werk von wunderbarer Originalität und hoher Formvollendung, voll grauenhaft aufreißender Kataſtrophen und greller, packender, überraſchender Züge, ein herrlich treues und dabei künſtleriſch abgeklärtes Spiegelbild jener heilloſen, heftigen, martialiſchen Zeit, wo die Menſchen wie die Eisſchollen im weiten Meere ſchmolzen und verſchwanden, ein echtes Kind des Jahres 1793, deſſen Gedenken die Erinnerung an unfaßbares Weh, an eine entſetzliche Zerrüttung, an einen all-

verwüstenden titanischen Vernichtungskampf weckt, und das ein neuerer berühmter Schriftsteller mit Recht „die schaudervollste Minute des Jahrhunderts“ genannt hat. Die Signatur dieser Greuelzeit, wer fände sie nicht in der poetischen wie musikalischen Färbung dieses Werkes wieder! Zeigen nicht ihre geistige Physiognomie diese dumpfängstliche Stimmung, die durch die ganze Oper vorherrscht, diese höllisch brandende Energie, dieses trübe, nächtige Dunkel, diese rauhe, unbeugsame Wildheit, dieses düstere Grauen, das über vielen Scenen dieses Werkes lagert, die schaurige Erhabenheit, die es durchzittert. Leid, Tod, Schrecken, das ist die Trinität, deren Altar hier aufgeschlagen ist, auf welchem so viele und reiche musikalische Opfergaben gespendet wurden, das sind die Götter, zu deren Preis die Musik so köstlichen Weihrauch aufwallen ließ, zu deren furchtbarer Verherrlichung eine so imposante künstlerische Hekatombe blutete. Was gäbe es auch Charakteristischeres, als diese machtvoll tosenden Räuberchöre, deren wahrhaft dämonischer musikalischer Charakter sich nur durch die Worte kennzeichnen ließe, die Barère, ein gefeierter Volkstribun, gesprochen, womit er eben dem allgemeinen Empfin-

den, gleichsam der Richtschnur alles damaligen Handelns, den rechten Ausdruck lieh, Worte, die uns mit dröhnender Schallkraft wie brausende Seewogen aus diesen finstern, harten, lärmenden Klängen entgegen donnern: „Frappons! il n'y a que les morts qui ne reviennent point.“ Wir scheiden von diesem merkwürdigen Producte voll fürchterlicher Größe, das, wenn irgend eines es verdient, zu den herrlichsten und allerhervorragendsten Kunstschöpfungen der classischen Zeit gezählt zu werden.

Das Publicum war „elektrisirt“, und die Journale spendeten reichlich Lob, namentlich die Affiches rühmten die Gelehrtheit, die Breite und Lebhaftigkeit der Musik, die Reinheit des Styls, die Kühnheit des Auftrags dieses Künstlers und das brennende Feuer seiner Phantasie. Wir wollen jedoch nicht ins Detail dieser Kritiken eingehen, die über Caverne gefällt wurden, denn sie erinnern so ziemlich an das, was diese Zeitschriften gelegentlich der ersten Aufführung von Lodoïska und Stratonice geäußert. Auch hier nergeln sie an unzusammenhängenden Modulationen, an zu starker Klangfülle des Orchesters, an zu breiter Ausarbeitung einiger Arien, und legen dem Componisten, dessen großes Talent sie rühmend hervorheben, an's Herz, sich von seiner überquellenden Schöpfer-

kraft nicht allzusehr hinreißen zu lassen, sondern sie fester in Zaum zu halten. Eine Stelle in der Besprechung des Journal de Paris, welches u. a. bemerkt, daß viele Musikstücke eine wahrhaft grauenhafte Wirkung (un effet terrible) machen, erscheint uns indeß erwähnenswerth. „Die enthusiastischen Beifallsbezeugungen, die man an 3 Stücke, gesungen von der Alten und dem Pilger, verschwendet hat, beweisen, wie sehr der Zuhörer froh war, ausdiesem düstern, schwarzen, verbrechensschwangern Bereiche verruchter Spitzbuben loszukommen, mit denen er ohnehin lange genug als Vertrauter und Zeuge hatte zusammen sein müssen. „In der That beweisen sie uns nur, daß im französischen Publicum der Sinn für kleine, leichtgefällige Musik nicht umzubringen war, daß die Aermlichkeit des nationalen Chanson eben leider immer über die tiefgedachtesten und genial ausgeführten Musikformen in seiner Gunst den Sieg davontrug, und daß selbst die größten Musiker darauf bedacht sein mußten, das Auditorium mit einigen hübschen Romanzen zu erfreuen, wollten sie seines Beifalls sicher sein. Der Erfolg von Caverne war gleich von der ersten Aufführung an entschieden. Mme Scio als Séraphine, Gaveaux als Alphonso erregten laute Begeisterung; auch Chateaufort als Rolando gefiel sehr. Sueur

ward unter ſtürmiſchen Beifallsſalven der geſammten Zuhörerſchaft zweimal hervorgerufen — eine Auszeichnung, die damals noch nicht ſo alltäglich war, wie wenige Monate ſpäter. Doch damit waren die Ehrenbezeigungen noch keineswegs erſchöpft. Nach der zweiten Vorſtellung dieſes Stücks am 18. Februar wurden die folgenden Verſe auf die Bühne geworfen, welche Gavaudan laut vorlas:

A Lesueur sur le succès de la Caverne.

La Caverne est pour moi l'asyle de ton art,
Et le temple de l'harmonie.
A tes mâles accords tout a reçu la vie.
Tout a frappé le coeur, l'oreille et le regard.
Aux tributs que t'adresse une muse attendrie
Tes droits sont recourus; ils, sont chers et sacrés:
Puissent-ils être séparés!
C'est l'infortune et le génie.

Par le Cit. Aude.

Einige Tage zuvor hatten einen ſchönen Act herzlicher Collegialität zwiſchen zwei der größten Componiſten dieſer Zeit geſehen. Es war die Generalprobe des neuen Werkes. Sueur wollte eben mit den Theaterkräften ſeine Oper gründlich durchgehen, aber er war zu erregt, um die Maſſen, die er leiten ſollte, ſtramm zuſammenhalten zu können. Cherubini, der gerade anweſend war, bemerkte die Verlegenheit ſeines Rivalen, trat plötz-

lich auf ihn zu und sagte zu ihm: „Mein Lieber, du schaffst ausgezeichnete Musik, aber du weißt nicht, sie gehörig zur Geltung zu bringen.“ Sprach's, ergriff den Taktstock und ließ von Sängern, Chor und Orchester das ganze Werk von Anfang bis zu Ende durchnehmen. Nicht genug damit, als am Abend der Aufführung der Souffleur abwesend war, was leicht den Erfolg der Oper gefährden konnte, setzte er sich aus eigenem Antrieb selbst in den Souffleurkasten und waltete sowohl diesen Tag als auch die beiden folgenden seines Dienstes, ein Charakterzug, der Cherubini wahrhaft adelt. Sehr richtig bemerken die Affiches (Februar 1793) zu diesem Vorfall: „Die großen Talente kennen nicht alle diese kleinlichen Leidenschaften, welche das Herz mittelmäßiger Leute beherrschen. Sie leisten sich gegenseitig Beistand und erfüllen gerne gegen einander die Pflichten der Brüderlichkeit.“

Auch auf deutschen Bühnen verschaffte sich das Werk Sueur's Eingang. In Wien ward es binnen 10 Tagen in zwei Theatern zu gleicher Zeit gespielt, am 14. Juni 1803 im Theater an der Wien unter dem Namen „die Höhle bei Kosiro“ (übersetzt von Dercia), am 24. im Kärnthnerthortheater unter dem Titel „die Räuberhöhle“ (übersetzt von Lippert). Ein Recensent nennt die Musik

„tumultuarisch“ und constatirt, daß sie große Wirkung hervorgebracht habe, wiewohl die erbärmlich schlechte Uebersetzung des Textes allgemein sehr mißfällig bemerkt wurde. Er erwähnt ferner, daß die Decoration des Stückes ein übereinanderstehendes Theater erfordert, und versichert, der letzte Auftritt sei „wahrhaft mörderisch. Es wird bei 40mal geschossen, und das so nahe, daß es in der That aussieht, als ob sie sich einander die Köpfe zerschmetterten.“ In Berlin, wo dieses Werk gleichfalls in der matten Uebersetzung Dercia's 29. Juni 1807 zur Aufführung kam, nennt ein dortiger Kritiker die Musik „reich an Ausdruck und Kraft, besonders in den mehrstimmigen Gesangsstücken und Chören, die meisterhaft executirt wurden.“ Minder glimpflich verfährt damit ein Correspondent aus Kassel in einer Recension, die er kurz und gut über eine daselbst veranstaltete Aufführung in der Allgemeinen musikalischen Zeitung (Jahrgang 1812, Nr. 37) veröffentlichte. Es kann nur erheiternd wirken, auch einmal die Stimme eines echten Provinzlers über ein so hochgewaltiges Kunstproduct zu hören. Er, dem wahrscheinlich irgend eine schulmeisterlich zurechtgeschnitzte Idealelle den Kopf verquert, dessen göttliche Einfalt sich in einem ruhig friedlichen musikalischen Stillleben gefiel, den

der plötzliche Anblick dieses drohend starrenden Meduſenhauptes ſo tief erblaſſen machte und etwas gar unſanft aus ſeiner wohlig-läſſigen Behaglichkeit aufſtörte, dieſer wackere Spießbürger ſchrieb folgendermaßen: — Stupete gentes! — „Das Sujet mögen Dramaturgen beurtheilen, ich halte es für ein tragiſches Zerrbild; und daſſelbe iſt auch die Muſik. Der Componiſt mag noch ſo berühmt ſein, ſo wage ich doch zu behaupten, er verſteht nicht wahre, reine Harmonie. Die Oper wimmelt von Härten, von Fehlern gegen die richtige Harmonie, von falſchen Fortſchreitungen, Auflöſungen u. ſ. w. Der Effect im ganzen iſt betäubend, ohne auf das Gefühl zu wirken. Das ewige Winſeln oder Raſen in allen Stimmen kann nur den nicht ermüden, der Lärmen für Kraft, Toben für Größe und Bizarrie für Originalität hält. Es giebt viele Connaisseurs, die dieſe Oper für ein gewaltiges Meiſterſtück ausposaunen, und welche es mir ſehr übel nehmen werden, daß ich anderer Meinung bin, indeß ſind die Beweiſe für meine Meinung wohl nicht ſchwer zu finden. Man nehme nur die Partitur ohne Vorliebe zur Hand!“ Nun, wir kennen die Partitur ſo ziemlich auswendig, haben ſie nicht einmal, ſondern, da wir ſie beſitzen, unzähligemale prüfend zur Hand genommen und können

aus innerſter Ueberzeugung dem biedern Kaſſler Weisheitshelden getroſt zurufen: Si tacuisses ...

Die Wirkung von Caverne in Frankreich war eine nachhaltige. Sie hat tiefe Spuren ihrer Bühnenlaufbahn zurückgelaſſen, die ſich bis in die 30er Jahre unſeres Jahrhunderts verfolgen laſſen (Zampa). Aber auch bei ihrem Erſcheinen hatte die Oper ſo gezündet, daß ſie ſofort zahlreiche Nachahmungen hervorrief und bald eine Art Caverne-Literatur ſich auf manchen Bühnen der Hauptſtadt breit machten. Das Räuber-Genre kam jetzt in Flor. Im Repertoire der verſchiedenartigſten Pariſer Theater finden wir Stücke, deren Inhalt eine enge Verwandtſchaft mit der Dichtung Dercy's verräth, und die ſogar zumeiſt faſt den nämlichen Titel führen, ſo noch im ſelben Jahre im Théâtre du Palais-Variétés eine Pantomine „l'Enlèvement ou la Caverne dans les Pyrénées“ und in Théâtre National de Molière ein Drama „Encore une Caverne ou le Brigand vertueux.“ Auch auf muſikaliſchem Gebiete äußerte ſich der Einfluß dieſes großartigen Productes, auch hier treffen wir Werke, deren Text wie Muſik ſich enge an den in Caverne vorgezeichneten Ideenkreis anſchmiegt, ſo **Estelle**, Oper in 3 Acten von

Villebrune, Musik von Persuis, aufgeführt im Théâtre National Ende 1793.

Spanisches Raubgesindel überfällt ein Dorf, plündert und metzelt alles nieder, was ihm in den Wurf kommt. Von den Einwohnern vertrieben, kehren sie bald in größerer Zahl zurück, brandschatzen das Dorf und äschern es ein, werden aber schließlich von einer zur Hilfe herbeigeeilten beträchtlichen französischen Truppenabtheilung nach hartem Kampf vollständig zersprengt.

In der Ouverture war der Componist bestrebt, den heftigsten und schneidendsten Empfindungen musikalischen Ausdruck zu leihen. „Man hört darin," sagen die Affiches, „die Rufe der Soldaten und Räuber, den Waffenlärm und die Accente des Schmerzes und der Verzweiflung der Einwohner dieses unglücklichen Dorfes." Der sillabische Chor der Plünderer „Demain on se bat dès l'aurore" machte großen Effect, „ein ausgezeichneter Chor, der einen neuen Grad von Energie entfaltet, als ihn im 3. Act der geistvolle Componist noch einmal hören läßt, um ihn in Gegensatz zu den Klagen der Einwohner von Marsanne zu stellen." Wie wir diesen Andeutungen der Affiches entnehmen, macht sich hier eine starke, wenngleich verwässerte Nachempfindung der genialen Musik Sueur's deutlich fühlbar. Persuis schritt überhaupt gerne in den Fußtapfen Sueur's einher, und auch spätere

Werke, wie Fanny Morna, zeigen noch die mächtige Beeinflussung seines forcirten, aber dabei doch schwächlichen Talentes durch den originalen Styl seines erlauchten Vorbildes.

Der Schrecken hatte in der Räuberhöhle voll gehaust. Er bildete übrigens nur eine Charakterseite dieser Epoche, ein anderer Zug machte sich nicht minder deutlich fühlbar, die Sensibilität, der nasse Thränenjammer. Die Empfindsamkeit blieb herrschend, und je grausamer und roher die Schlächtereien vor sich gingen, desto fühlsamer leierte man humane Phrasen ab. Troffen ja doch die Lippen der ärgsten Schreckensmänner von Redensarten des regsten Mitgefühls. Der elende Marat, dessen fanatischer Haß immer zu neuen Verbrechen aufreizte, und der schon 1790 in öffentlichen Placaten 6000 erlesene Köpfe gefordert, er rühmt sich, daß er es nicht über sich bringen könne, ein Insekt leiden zu sehen. Danton ruft: „Seien wir furchtbar, um das Volk von Grausamkeiten abzuhalten," und Robespierre, dessen drittes Wort die „Tugend" war, erklärt: „Ich bin der erbittertste Feind der Unterdrücker, weil ich die Leiden der Unterdrückten so lebhaft mitempfinde." Man berauschte sich in Blut und badete sich in Thränen. Hatte doch auch bei den scheußlichen September-Massacren, die eine ent-

menſchte Pöbelrotte gegen Taglohn verrichtete, die Empfindſamkeit ihren Antheil. Dieſes ſchändliche Geſchmeiß ſoff wie toll und mordete in kannibaliſcher Vertilgungswuth drei volle Tage und Nächte wie beſeſſen drauf los und vergoß doch helle Freudenzähren, wenn man mitunter eine Gefangene frei ließ, wie ein Mädchen, das ihren Vater retten durfte, freilich nur unter der Bedingung — Ariſtokratenblut zu trinken.

Die Sentimentalität! Während dieſer Schauerſcenen ſpielte man in Feydeau eine ſtark beſuchte Oper von Demouſtier „L'amour filial“ (zum erſtenmal aufgeführt 7. März 1792), welche der Componiſt Gaveaux, zugleich Sänger dieſes Theaters mit einer Widmung Aux pères et mères de famille verſehen hatte:

De la Vertu, sous ornement
On doit toujours peindre l'image,
Ne cherchez point d'esprit dans cet ouvrage,
Il n'est dicté que par le sentiment.
Pour en pratiquer la morale,
Embrassez vos parens ce soir,
Et par amour remplissez le devoir
De la piété filiale.

Gleich in der 1. Scene windet der junge Felix Blumen, die er gepflückt, zum Kranz und drückt ihn zärtlich ſeinem heißgeliebten alten Vater, der

eben ſchläft, auf die weißen Silberlocken. Das ganze Theater ſchwamm in Thränen. Auf allen Bühnen gab man damals mit oder ohne Muſik tugendſprecheriſche und weinerliche Schauſpiele zum Zeitvertreib der „coeurs sensibles“, zur Erſättigung ihrer nie geſtillten Empfindſamkeit. Was aber konnte wohl die hochgeſchwollene Ader der Senſibilität ſtärker ſpringen machen als eine geſchickte ſceniſche Verarbeitung der ſchmerzlich rührenden Erlebniſſe des berühmten Liebespaares von Verona. Schon Monvel hatte 6. Juli 1792 im Verein mit Dalayrac als Muſiker in Favart mit Glück einen Roméo et Juliette ou Tout pour l'amour von Stapel gelaſſen, ein Werk, das Beifall erntete, aber bald in einer Parodie auf dem kleinen Theater Montansier betitelt: Tout par l'opium verſpottet ward. Jetzt ging Ségur daran, das Opernrepertoire mit einer neuen Bearbeitung dieſes Stoffes zu bereichern, und ſagen wir es gleich, wenn irgend ein lyriſches Werk des Jahres 1793 mit Caverne im Erfolg rivaliſiren konnte, ſo war es ſicher Steibelt's Roméo et Juliette. Von dem Shakeſpeare'ſchen Drama iſt verhältnißmäßig nicht viel beibehalten. Eine erkleckliche Reihe wichtiger Scenen iſt ausgelaſſen. Erſt vom 4. Act des Originals

an nimmt die Handlung in dem Libretto ihren Fortgang. Alles Vorhergehende wird in einer Erzählung gleich zu Beginn des 1. Actes flüchtig angedeutet. Die meisten handelnden Personen sind umgetauft. Der Mönch Lorenzo, der damals auf der Bühne nicht erscheinen durfte, hat sich in Cébas „homme de loi“ verwandelt. Mercutio fehlt, dafür ist Don Fernand Roméo's Rivale, ein junger Castilianer, der die Bühne immer in Begleitung eines reichlichen und kostbar geschmückten Gefolges betritt. Der Ausgang ist ganz geändert. Capulet trifft Roméo in der Gruft seiner Ahnen. Er erblickt darin eine schwere Ehrenschändung dieses Heiligthums seiner Familie. Roméo, beschützt von Fernand, ist entschlossen, sein Leben so theuer als möglich zu verkaufen. Man zieht die Schwerter, ein blutiges Gemetzel erscheint unausweichlich. Eben als die Leidenschaften sich am meisten erhitzt haben, und Capulet gerade daran ist, über Roméo herzufallen, erwacht Julie in ihrem Sarge. Der junge Montaigu gesteht seine innige Neigung zu Julie, Don Fernand, „rival trop généreux“, verzichtet zu Gunsten des Roméo „plus fortuné“ auf die Hand des schönen Mädchens. Alles scheint sich in Einklang aufzulösen, nur der alte Capulet will an diesen Köder der Versöhnung nicht an-

beißen. Doch auch er wird umgeſtimmt. Wir geben den Schluß des Werkes im Originaltext.

Capulet: Roméo! ciel! un montaigu! puis-je souffrir!

Cébas: Eh bien, barbare, haissés donc toujours, rassasiés-vous d'horreurs et de vengeance, que cet abyme de la mort, où toutes les passions s'éteignent dans la poussière, redouble, s'il se peut, la férocité de vos ressentimens; mais songés que de cette même main qui menace les jours de Roméo, vous replongés au fond de son cercueil une fille infortunée qui n'en sortait que pour nous consoler, et que vous aurez assassinée deux fois ... serés-vous leur père ou leur bourreau! choisissés, Capulet embrassés vos enfans, ou frappés vos victimes.

Capulet: Quel est donc ta force et ta puissance! tu parles et mon coeur s'adoucit, tu commandes à mes sentimens .... ma haine est subjugée .... tout ce qui m'entoure est noble et généreux, je ne resisterai point à l'exemple de vos vertus, approche, Roméo;

Juliette: Ô Ciel est-il possible! Cébas, ô bienfaisant ami!

Capulet: Donne moi ta main, c'est au nom

des miens que je t'offre l'oubli de ce qui nous a trop longtemps divisé.

Roméo: C'est au nom des montaigu, que je te voue la plus franche et la plus constante amitié.

Capulet: montrant Juliette. Voilà le gage de la mienne, sois l'Époux de ma Juliette, J'y consens.

Roméo et Juliette: O bonheur!

Capulet: Et que les liens qui vont nous unir, ne se rompent qu'au tombeau qui les a vu former.

Wie man ſieht, endigt das Stück entgegen den Intentionen Shakeſpeare's, aber nicht denen der Opernpraxis im ſchönſten Frieden höchſt ſolid durch eine Heirath, und das alte Gruftgewölbe erzittert vom Wiederhall der Jubelklänge des Schlußchors:

De transports, des cris d'allégresse
Remplissons ce triste séjour,
Un instant le tombeau dévora sa jeunesse,
Il a rendu Juliette à la clarté du jour.

Die Muſik hatte Daniel Steibelt, ein gebürtiger Berliner und berühmter Pianiſt, verfaßt. Er war 1790 nach Paris gekommen, hatte Roméo 1792 der Großen Oper präſentirt, war aber abſchlägig beſchieden worden. Gekränkt durch dieſe bornirte Zurückweiſung, ſtrich er die Recitative, erſetzte ſie durch geſprochenen Dialog und ließ ſo

seine Oper 10. September 1793 im Theater Feydeau aufführen, das damit viel Glück hatte.

Die Ouverture ist ein bedeutendes Product. Die Einleitung ist gewichtig, das Allegromotiv markig andringend, der Mittelsatz voll zarten Reizes, seine poetische Empfindung offenbart sich durchaus. Die Scene Juliens, Recitativ und Arie „Du calme de la nuit tout ressent les doux charmes“ trägt den Stempel unläugbarer Ursprünglichkeit, Frische und Schönheit. Der Ton liebesbrennender Sehnsucht ist höchst bezeichnend getroffen. Auch das Trio „Laisse-moi fuir de ce séjour“ fängt ausgezeichnet an, leidet aber an übermäßiger Ausdehnung, an unerträglicher Länge. Im 2. Acte nennen wir die große Scene Juliens „Je vais donc usurper les droits de la nature“; sie enthält anfangs schwunghafte Recitative voll Kraft und Wahrheit, das All° „Un pouvoir inconnu m'entraine“ ist feurig bewegt. Im dritten Act heben wir Roméo's Scene in der Gruft „Capulets, Ombres malheureux“ hervor, in der träumerische und leidenschaftliche Accente erklingen, vor allem aber den Anfangschor (der jungen Mädchen) im letzten Aufzuge „Grâces, vertus, soyés en deuil, Juliette est au cercueil“, ein hochgeniales Stück voll himmlischen Wohlklangs und ergreifendster

Wärme des Ausdrucks, das würdig ist, den herrlichen Inspirationen der größten Genies unseres Jahrhunderts wie Spontini oder Beethoven angereiht zu werden. In dieser gewaltigen Leistung hat Steibelt sich selbst übertroffen. Es ist dies der schönste Grabgesang, den man den während der Aufführungen dieser Oper täglich schaarenweise grausam hingeschlachteten Opfern der qualvollen Tyrannei eines wüsten Demagogenthums in Tönen dichten konnte. Melodik, Harmonie, Stimmenführung und Orchesterbehandlung, alles ist da bewunderungswürdig gehandhabt. Auch die Instrumentation ist sehr reichhaltig, außer Streichquartett, Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotten, Hörnen in Es und C, Trompeten, Pauken (mit Dämpfern) und Posaunen ist auch noch Beffroi, eine Betglocke, als musikalisches Instrument verwendet.

Es erscheint völlig unerklärlich, wie Steibelt die dramatische Carrière, wo er glänzende Belege einer hohen Begabung geliefert, so sehr vernachlässigen konnte, daß Romeo und Julie als ein vereinzelter Höhepunkt in seiner ganzen Laufbahn emporragt. Er hat seitdem nichts mehr von Belang geschaffen, und tief ist es im Interesse der musik-dramatischen Kunst zu beklagen, daß dieser Künstler durch schwere Fehler des Betragens ge-

zwungen war, Paris, wo ihm eine großartige Zukunft winkte, zu verlassen und hienach gerade in den Jahren seiner besten Inspiration im Auslande unstät umherirrte, wo er aus Mangel an nachhaltiger starker Anregung geistig verkümmerte. Wir bedauern lebhaft, daß bei dieser genialen Natur die Leidenschaft über die Liebe zur Kunst absiegte, und er es dadurch verwirkt hat, wozu ihn sein ganz ungewöhnliches Talent leicht befähigt hätte, unter die Größen jener Zeit gezählt zu werden.

In Roméo herrscht Originalität, Wohlklang, schwärmerischer Empfindungsausdruck, sowie eine bemerkenswerthe melodische Erfindung. Eigenheiten sind die oft ungebührliche Breite der Ausführung, die Länge der Orchesterzwischenspiele, die zahlreichen Figurationen im Orchester, wo sich bald in den Violinen, bald in den Rohrblasinstrumenten eine Arabeske um die andere schlingt — lauter Eigenschaften, die deutlich zeigen, daß bei seinem Verfasser die musikalische Phantasie die dramatische Schlagkraft überragte — weiter die eigenthümliche Harmonik, besonders die reiche Verwendung der Chromatik, die in dieser Oper entschiedener als in irgend einer früheren zu Tage tritt, und dieses häufige, in gebrochenen Dämmerlauten wimmernde Gewinsel mag den „gefühlvollen Herzen" von damals nicht wenig behagt haben. Ueber-

haupt weist die Partitur ein auffallend modernes Gepräge auf, der Zauber der Romantik ist über diesem farbensatten Gebilde ausgegossen. Die Musik hat einen durchaus weichen, sentimentalen, sammetartigen Charakter, sie gefällt sich in Gefühlsschwelgerei und ergeht sich mit Vorliebe im Schmelz der Tonfarben. Die Liebesempfindungen sind mit einem so eigenthümlich sehnsuchtsathmenden Timbre dargestellt, daß der Componist hier wie ein Kind einer späteren Zeit erscheint, als ein Vorverkünder Bellini's, Spohr's, Gounod's, oder wie alle diese musikalischen Helden der liebesseligen Verzücktheit heißen. An Stellen, die diese Behauptung erhärten, ist kein Mangel; besonders hervorstechend neu ist aber die Scene wiedergegeben, wo Julie im Sarge erwacht, und Capulet, ihr Bewerber und ihr Geliebter von starrem Staunen befallen sind. Namentlich die ersten Violinen sind sehr interessant geführt, der instrumentale Theil ist hier mit einer so üppigen Fülle von Klangschönheit behandelt, daß man, wäre das Stück vereinzelt und das Datum nicht bekannt, ganz gut auf 1830 als die Jahreszahl seiner Entstehung rathen könnte. Steibelt's Musik zu Roméo hat unter allen musikalischen Producten dieser Epoche einen ganz besonderen Charakter. Sie muthet an, wie eine thaubesäete,

silberglänzende Sommernacht, balsamisch duftend, lau und warm.

Man ist verwundert, zwei Werke von so verschiedenartigem Charakter als die erfolgreichsten, von stürmischem Beifall begleiteten Kunstproducte eines und desselben Jahres 1793 anzutreffen. Sie repräsentiren gewissermaßen die beiden Herzkammern, die Pole des Gemüthslebens eines Sansculottenherzens dieser Zeit, in deren einer sich die wildeste Grausamkeit, in der andern die gefühlüberströmendste Empfindsamkeit barg. Die Contraste sind scharf genug hervortretend. So hart, so spitz, so rasch treffend das eine, so schwankend, so zitternd, so wohlig das andere; dort der jähe Anprall der Leidenschaft, hier ein leises wellenförmiges Schaukeln derselben in verschiedenen Gefühlslagen; dort alles schroff, rauh, steil, hier alles geebnet, schmiegsam, glatt; dort oft fröstelnde Kälte oder glühend heißes Hervorbrechen der Empfindung, zündende Blitze, dampfende Gluth, hier eine gleichmäßig abgetönte Temperatur; dort le bruit d'enfer, hier le calme de la nuit; dort herrscht le crime, l'épouvante, le désespoir, hier la vertu, l'innocence et le doux accent de l'amour si tendre, si touchant; dort stramme dramatische Concentration in der musikalischen Behandlung, da

weichliche lyrische Zerflossenheit; dort unbeugsame Entschlossenheit, da schüchternes Zagen; dort der Kampf, hier das Sträuben; dort Reue, hier Hoffnung.

Während das Publicum voll brennenden Eifers die Räume der Theater füllte und Caverne wie Roméo den günstigsten Empfang bereitete, ward inzwischen die Blüthe Frankreich's ausgerottet, starben Tausende von unschuldigen und erlauchten Persönlichkeiten, edle, ausgezeichnete, hochbegabte Männer den Märtyrertod. Das „rasoir national", wie man die Guillotine nannte, arbeitete rastlos, um das Vaterland von seinen „Feinden" zu befreien. Die schändlichen Blutthaten, die man zu Ehren des neuen Freiheitsgötzen verübte, wurden für den Pariser Pöbel ein tägliches Fest, das öffentliche Morden, das „Plumpsackspiel" eine pikante Belustigung. Man weiß, welche Cynismen sich damals der durch seine Allgewalt berauschte Plebs der Seinestadt erlaubte. Tausende drängten sich zu den Hinrichtungen mit einer Neugierde, als gelte es einer halsbrecherischen Gauklerproduction anzuwohnen, und so oft ein Haupt in den Korb rollt, fegt der Henkersknecht das warme Blut zusammen und spritzt einige Tropfen davon mit seinem rothen Besen auf die naheſtehende Menge, die lustig Stöcke und Mützen in die Luft schwenkt und laut Hurrah! schreit.

Aber so roh und schimpflich auch solche Ausschreitungen waren, sie wurden weit in den Schatten gestellt durch das Walten jener zarten Wesen, von denen es heißt:

Ehret die Frauen! sie flechten und weben
Himmlische Rosen in's irdische Leben,
Flechten der Liebe beglückendes Band,
Und in der Grazie züchtigem Schleier
Nähren sie wachsam das ewige Feuer
Schöner Gefühle mit heiliger Hand.

Das weibliche Element spielte in diesem Schauerdrama eine ebenso hervorragende wie verhängnißvolle Rolle. Wir reden nicht von den Frauen der proscribirten Classen, die mit wahrem Heroismus und kühner, ja freudiger Todesverachtung sich dem Fallbeile überlieferten, noch von jenen, die ihrem rettungslos dem Untergang anheimgefallenen Geliebten Briefe zukommen ließen, wie folgender: „Mein Freund, machen Sie sich auf den Tod gefaßt. Ueber Sie ist das Urtheil gesprochen, und morgen .... nehme ich mir das Leben. Sie erinnern sich ja, was wir verabredet." Und im selben Moment, wo am andern Tage die Guillotine den Kopf dieses Unglücklichen abschnitt, sank ein liebendes Frauenherz, durch einen Pistolenschuß oder einen Dolchstich tödtlich getroffen, in den Staub.

Fürchterliche Zeit, wo die Liebe ſich nur im Sterben kannte! Wir wollen von den Weibern der Hefe des Volkes ſprechen, die wie Wilde hauſten und in Verübung von grauſen Scheußlichkeiten aller Art die losgelaſſene grimme Beſtie ganz ungeſcheut hervorkehrten. Sie trugen die abgehauenen Köpfe im Triumph herum, ſie wohnten unter Leitung einer alten Gaſſendirne (Roſe Lacombe) den Sitzungen des Convents bei und halfen Strümpfe ſtrickend die fürchterlichſten Beſchlüſſe durchſetzen. Blutlechzende Megären läſterten und verhöhnten ſie die Unglücklichen bei ihrem letzten Gang, welche hekatombenweiſe im Namen der „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit“ geopfert wurden. Weiber fielen, geführt von der berüchtigten Amazone Théroigne de Méricourt, Hyänen gleich über die noch zuckenden Cadaver der Gerichteten her,* zerrten in wilder Haſt die Eingeweide heraus und fraßen — eine Schändlichkeit, zu der ſich hungrige Wölfe kaum verſteigen, — manchmal ſelbſt das Herz der Geköpften.

Die Jacobiner waren an's Ruder gelangt und ſchalteten allmächtig, die Anhänger des Clubs, für deſſen neu eintretende Mitglieder Dubois de Crancé in der Sitzung vom 28. December als Bedingung der Aufnahme die Beantwortung der Frage for-

* Cesare Cantù, Storia dei cent' anni.

derte: „Was hast du gethan, um des Galgens würdig zu sein, wenn die Contrerevolution eintritt?“ Die Leichen der Könige wurden aus ihren Grüften herausgerissen, und die Asche in die Winde verstreut, die Heiligenbilder an den Kirchenportalen vandalisch verstümmelt, die Gotteshäuser geschlossen, und Kampf Aller gegen Alle ward die Loosung des Tages. 93 war, um ein Wort Victor Hugo's zu gebrauchen, der Kreuzzug Europa's gegen Frankreich und Frankreichs gegen Paris, und die Revolution der Sieg Frankreichs über Europa und der Sieg von Paris über Frankreich, und, können wir hinzufügen, der Sansculottenrotten dieser Stadt gegen Alles, was an Bildung, Reichthum, Geburt, Talent und Rang irgendwie emporragte. War doch jeder Bürger mit Verdacht bedroht, mußte doch jeder, der nicht mithalf Entsetzen zu verbreiten, fortwährend für sein Leben zittern. 200000 Individuen schmachteten in den Gefängnissen, die kaum ausreichten, eine so große Zahl zu beherbergen, und, obwohl täglich geleert, immer von neuem gefüllt wurden.

Die wahre Freiheit, die Republik, war todt, an ihrer Stelle die Dictatur als Geisel der Nation hochaufgerichtet, die erbarmungsloseste, willkührlichste, rasendste, die es je gegeben. Alles war ja auf

eine solche Spitze unsinniger Ueberspanntheit gestellt, die Menschen hatten sich derart in einem unentrinnbaren Engpaß verrannt, daß nur mehr die Wahl blieb, entweder selbst Schurke oder beraubt, Bedränger oder Unterdrückter, Henker oder Opfer zu sein. Die Aera fanatischesten Hasses war angebrochen, und jedes Mittel angewendet, die Mordgier anzustacheln. Die heiligsten Ideen, Tugend, Menschlichkeit, Freiheit, Volkswohl dienten als Deckmantel für immer neue Tödtungen. „Je mehr der gesellschaftliche Körper schwitzt, desto gesünder wird er," meinte Collot d'Herbois, und Robespierre drapirte sich mit schönen Gefühlsphrasen, um die drakonischesten Maßregeln zu rechtfertigen. Von ihm rührt die Definition her: „Der Schrecken ist nichts anderes, als die schnelle, strenge, unbeugsame Gerechtigkeit; folglich ist er ein Ausfluß der Tugend," und er practicirte seine Theorie mit pünktlicher Consequenz. Andere wieder riefen: „Mögen die Franzosen zu Grunde gehen, wenn nur die Freiheit triumphirt!" Die Jacobiner brachten in ihren Wahnsinn Methode. Die Vernichtungswuth wuchs zu schwindelnder Höhe empor, die Vertilgung aller Andersdenkenden war das einzige Credo der Zeit. Besitz, Leben, persönliche Freiheit, alles war untergraben, und die Sucht nach ideeller Menschheits-

beglückung mittelst Kerker, Schaffot und Kanonade eine unersättliche. Mit Recht hat Burke damals geäußert: „Aus der Gruft dieser ermordeten Monarchie ist ein Wesen aufgestiegen, unförmlich, riesenhaft, schauerlicher als eins jener Ungeheuer, welche in alten Zeiten die Menschen verstört und beherrscht haben. Ohne Furcht und ohne Gewissen stürmt dieser Dämon gradaus auf sein Ziel los; uralter Grundsätze spottend, alle herkömmlichen Mittel verachtend, zermalmt er diejenigen, die nicht einmal sein Dasein begreifen.

Nicht nur in Paris, dem Centrum dieser Gräuelwirthschaft, wo alle Flammen des Aufruhrs wie Feuergaben zusammenloderten, auch in den Provinzen, im Innern Frankreich's wüthete das Schlachten fort, und an den Grenzen ward der Kampf gegen die europäischen Heere geführt. In Paris war jedes Haus eine Pulvermühle, die ganze Stadt ein großes Waffenlager, viele hunderttausend Freiwillige eilten zu den Fahnen, um den Boden des bedrohten Vaterlandes gegen die Fremdlinge zu vertheidigen. Frankreich bot damals ein eigenthümliches Bild; es hatte auch seine musikalische Seite, denn der Schrecken, so gräßlich er war, war gesangsfroh. Gesungen ward überall im Lager, bei Festen, in Versammlungen, selbst im Gefäng-

nisse und auf dem Weg zum Tode. Die Sansculotten durchstürmten die Straßen von Paris mit dem drohenden Ça ira! Die Girondisten umschlangen sich, als man sie zum Blutgerüste brachte, und sangen Hymnen auf Frankreich und die Freiheit. Die Nonnen von Montmartre stimmten Psalmen an, als sie mit ihren Zöglingen das Schaffot bestiegen. Rings um die Henkerstätte heulte ein trunkener Proletarierhaufe die schreckliche Carmagnole. Die Truppen der Republik stürzten sich mit der Marseillaise als Feldgeschrei auf den Feind, jener so herrlich stolzen, hinreißenden und berauschenden Melodie, welche die Soldaten elektrisirte, ihnen das Brod, die Disciplin, ja oft selbst die Generäle ersetzte und sie leicht und fröhlich wie zum Tanze in den Tod führte. Ihrem Andringen hielten die glaubensstarken, in mittelalterlichen Anschauungen befangenen Bauern der morastigen Vendee heldenmüthig stand, und tollkühne Buschklepper zogen sie unter Abbetung von Rosenkränzen und Singen von Litaneien gegen die gefürchteten „höllischen Colonnen“ der Blauen in's Feld.

Das waren die Refrains, von deren Echo der Boden des so schwer geprüften Landes erzitterte. Auch schändlichen Grausamkeiten leisteten die Klänge der Musik Assistenz. Joseph Lebon, der jacobini-

sche Proconsul des Nordens, ein zweiter Nero, der in Arras wie ein reißender Tiger hauste, sah vom Balcon den Hinrichtungen zu und ließ sich das Ça ira aufspielen, während seine wilde Gier sich daran weidete, zu sehen, wie das Blut in Strömen floß. Zur Befriedigung sogar solcher niederträchtiger Cannibalengelüste mußte die mißbrauchte Kunst der Töne herhalten. In einer Zeit kein Wunder, wo alles außer Rand und Band gerathen, den ärgsten Ausschweifungen Thür und Thor geöffnet, jedwede Schranke der Humanität blind durchbrochen war, und das grause Spiel mit Elend und Verzweiflung, mit Jammer und Noth sich bis zum krassen Spott verstieg.

Das Jahr 1794, ein würdiger Genosse seines Vorgängers und wie er ruchlos in schwarzen Thaten, debutirt künstlerisch mit einem Werke Sueur's, dem ein sanfterer, minder rauher Charakter aufgeprägt ist, als der gewaltigen Räuberhöhle. Es ist **Paul et Virginie** (Text von Dubreuil aufgeführt in Feydeau, 13. Januar 1794), eine Concurrenzarbeit mit der gleichnamigen Oper Kreutzer's.

Nach einer tüchtig gearbeiteten Ouvertüre, die bemüht ist, den Tagesanbruch zu versinnlichen, hebt sich der Vorhang. Wir sehen einen Hain reich bepflanzt mit Bananas-, Cocos-, Mangobäu-

men und andern indischen Gewächsen. Es ist das Bosket der Eintracht. Auf der einen Seite gewahren wir zwei junge Palmen von ungleicher Länge, an deren Fuß sich eine kleine Rasenbank schmiegt, der gewöhnliche Ruhesitz des jugendlichen Liebespaars, mit dessen Schicksal sich dies Werk beschäftigt. Die andere Seite gewährt eine Engaussicht auf's Meer, an dessen Ufer sehr steile Felsschroffen hervorragen. Die Bühne ist mit wilden Indiern gefüllt, die auf den Knieen liegend der aufgehenden Sonne ihre Anbetung zollen. Die Hymne, die sie singen: Divin soleil, astre puissant, âme du monde" ist von tiefer, ureigener Poesie, ein Stück von erstaunlicher Originalität, frappirender Charakteristik, ausgezeichnetem Colorit, von einem Ernst, einer Hoheit und Majestät des Ausdrucks, die nicht zu schildern ist. Solche Stücke — und Sueur hat deren mehrere geschrieben — bilden einen Triumph des Geistes über die träge Materie, die er seinen feinsten Intentionen dienstbar und gefügig zu machen weiß und das Gold seiner innersten Gedankenkraft darin klarlegt. Und sonderbar, der mächtige Eindruck ist hier erzielt gerade durch die Anwendung der allereinfachsten harmonischen Mittel, von Drei- und Einklängen; mit Ausnahme eines $\frac{6}{4}$ Accords auf der vierten Stufe

bei der Cadenz sind in dem dreistimmig gesetzten Chor durchaus Dissonanzen vermieden. Zu Beginn gewahren wir einen eigenthümlich imposanten Gebrauch von Dreiklangsfolgen, die in ihrer hohen Feierlichkeit fast an Palestrina und die römische Schule gemahnen. Es fällt uns natürlich nicht bei, ein Stück seciren zu wollen, dessen Totaleindruck ein so zwingender ist, nur des außerordentlich frappirenden Wechsels der Klangstärke zwischen ff und pp, besonders bei den Worten: les bienfaits pouvons-nous trop te rendre hommage müssen wir Erwähnung thun, wo in einem originalen Uebergang von A moll nach C dur (durch unmittelbare Anreihung des Sextaccords von C an den E durdreiklang) der Gesang in gedämpftem sotto voce zu ersterben scheint, eine Stelle von zauberhafter Wirkung, und ebenso einen Blick auf die mannigfaltige und wirkungsvolle Instrumentation werfen. Nachdem die Saiteninstrumente mit den Fagotten über einem sinnig lagernden Baß die Einleitungstacte gespielt, bewegen sich die Instrumente, namentlich die Bläser wie der Gesang anfangs in breitaushallenden Accorden, dann beginnen die Bässe in einer kräftigen Begleitung um den Grundton staccato zu erwägen, während die Holzblasinstrumente den Singstimmen in gedehnten $^6/_8$ Noten

folgen, und die Violinen und Violen gleichfalls staccato abtupfen. Noch andere Begleitungsformen treten auf. Bei den Worten „pouvons-nous trop de te rendre hommage“ ändert sich das Instrumentalbild. Hier stützen die Hörner in D, bei der Stelle quelle clarté auch die Hörner in C das machtvolle Unisono des Chores, das Streichquartett schreitet in stolzen Octaven einher, und die Holzblasinstrumente hauchen dieselben Durchgangsnoten in kurzen, stoßenden Klängen von sich. Noch reicher und complicirter gestaltet sich die Instrumentation beim Schluß, wo die Chorstimmen in Nachahmungen einen kraftvollen musikalischen Gedanken ausführen, die Geigen in heftiger Bewegung zittern, das Blech dröhnt, und unter Paukenwirbel und wuchtigem Tremolo aller Saiteninstrumente dieses Stück endigt, welches zu den besten zählt, welche Sueur's Genie geschaffen. Sehr gelungen ist auch das Duett des kindlichen Liebespaares. Die pp auf- und absteigenden Gänge der Streichinstrumente verleihen seinem Beginn einen lieblich anmuthenden Charakter. Es ist wie das sanfte Rauschen des Zephyrs, der zwischen Palmenhainen bei ewig blauem Himmel durchstreicht, alles trägt einen tief idyllischen Zug. „Quel air pur, quel beau jour, quel calme dans

les airs“ ſtammeln die jungen Geſchöpfe, und ein Liebesgeſtändniß entſchlüpft entzückt ihren Lippen. Die Muſik iſt durchaus naiv und einfach gehalten, echt unſchuldsvolles, glückliches Behagen liegt in ihr ausgeſprochen, der Geſang in ſeiner ſtillen Ruhe iſt faſt von monotoner Färbung. Im Allo taucht bei den Worten „ah quel espoir tu fais éclore, amour“ eine beſeligende Melodie auf, voll Adel, Bewegtheit und jener keuſchen Idealität, wie ſie Beethoven in ſeinen berühmten Symphonien ſo oft zu herrlichem Ertönen gebracht. Die folgende Arie von Saint-Albe „Voilà mes plaisirs les plus doux“ imponirt durch Formbreite und legt ſeine zärtlichen Gefühle für die beiden gutherzigen Kleinen dar. Die weiteren Stücke (ein Trio und zwei Couplets) bewegen ſich in ſeichterer Fähre, dagegen hebt ſich das Trio zwiſchen Paul, Virginie und Sara „Cher Paul, elle attendrit mon âme“ auf eine nicht gewöhnliche Höhe des Ausdrucks. Alles iſt hier abgeklärt und athmet den Frieden eines reinen Gemüths. Die Erfindung iſt prägnant, die Ausführung gediegen, die Charakteriſtik der Perſonen gelungen, auch entwickelt der Componiſt in den Repliken des Liebespaares auf die flehende Klage der unglücklichen Negerin, die bei ihnen Hilfe in bitterer Noth findet, echt dramatiſche Schlag-

fertigkeit. Wir können den ersten Act nicht verlassen, ohne noch einer weiteren Perle dramatischen Ausdrucks zu gedenken, es ist dies die Arie von Herminie, der Mutter Virginiens „Méchante soeur, ô femme altière.“ Hier herrscht kräftiges Pathos, das Allo Disperato ergeht sich in düsterer Melodik, im Vivace pulsirt eine hinreißend rhythmische Gewalt. Eigen wirksam ist das fast tonlose Gemurmel eines grollenden Zornes bei den Worten méchante soeur (à voix concentrée), der Schluß endigt in lautem Aufschrei erregter Leidenschaft.

Eingangs des zweiten Actes steht das ganz im naiven Styl behandelte Duo zwischen Babette und Domingo „c'est dans de tels moments.“ Langt hier der Schwung nicht hoch, so scheint im folgenden Duettchen der Genius des großen Künstlers ersichtlich zu rasten. Es handelt sich da wieder um eine Concession an die herkömmlichen niedlichen Gewohnheiten der heimischen Opéra comique, und wir wundern uns nicht, wenn einem Künstler vom Range Sueur's ob solcher Winzigkeit die Augen zufielen. Die Musik ist unbedeutend und ebenso lahm und fad wie die neckenden Scherze des verliebten schwarzen Dieners mit seinem angebeteten Kammerkätzchen. Eine ganz andere Färbung trägt das Duett Paul's und Virginiens. Die beiden

jungen Liebenden haben ſich auf der Rückkehr von der Behauſung, wo ſie Fürſprache für die arme Negerin Sara eingelegt, verirrt. Die Nacht bricht an, und ſie befinden ſich müde und einſam im Walde in einer ihnen unbekannten Gegend, wo ſie ſterben zu müſſen befürchten. Das Duo „Est-ce donc là la récompense“ iſt der treue Dolmetſch der ſie beherrſchenden Empfindungen. Im Moderato vernehmen wir ihr Wehklagen, aber auch ihre ſtille Ergebung in den Willen des Schöpfers, in dem Allo poco Vivace findet ihre Verzweiflung beredte Accente. „S'il faut une victime à ton courroux vengeur, frappe-moi“ ruft der Jüngling aus, „mais du moins épargne l'innocence.“ Paul will allein, Virginie nur zuſammen ſterben. Der Geſang iſt ſehr ausdrucksvoll, das Orcheſter ſtürmiſch bewegt, in den Violinen rauſchen aufſteigende und niederſtürzende Gamben, der Mittelſatz, die Apoſtrophe Paul's iſt durch modulatoriſchen Reichthum hervorſtechend, die Orcheſtration ſtark (auch Hörner, Trompeten und Pauken). Das Finale gehört zu den beſſeren dieſer Zeit. Es iſt gut gearbeitet und enthält breite Maſſenwirkungen, obwohl es weder an Feuer noch an aufreißendem Effect ſich mit dem zweiten Finale in Caverne meſſen kann. Der Dankchor der wilden Inſulaner,

womit es schließt, und wo diese Paul und Virginie mit heißen Segenswünschen überhäufen, ist melodisch und weihevoll; er giebt auch scenisch ein ebenso prächtiges wie poetisches Bild.

Der dritte Act enthält noch bedeutendere Schönheiten, so gleich die Arie Virginiens „**Ma Mére, seul bonheur, seul plaisir de ma vie**“, eine einfache, flehentlich drängende Melodie, die trefflich den unbefangenen Charakter dieser unschuldsvollen Seele ausspricht. Virginie bittet darin ihre Mutter, ihr doch die Ursache des heimlich an ihr nagenden Kummers zu entdecken. Seufzend und unter Thränen theilt sie Virginien mit, daß das Gebot der Nothwendigkeit ihre schleunige Abfahrt nach Europa erheische. Paul geräth bei dieser vernichtenden Nachricht außer Fassung. Seine rasende Verzweiflung, der tiefe Schmerz des unglücklichen Mädchens, die rathlose Betroffenheit der Eltern, all dies ist in dem großen Quartett „**Ô rage, ô douleur infinie**“ ausgedrückt. Es zählt zu den ausgezeichnetsten Stücken, die Sueur geschrieben hat, und ist ebenso hervorragend durch Weite des Styls, kunstvolle Führung der Motive wie durch kräftige Erfindung und vollendete Wiedergabe der dramatischen Situation, fürwahr eine gefährliche Rivalin der schönen Quartette in **Stratonice**,

Caverne und Lodoïska. Nicht minder groß ist die folgende muthdurchflammte Arie Paul's „Du bord escarpé du rivage", ein mächtiger Erguß seiner tobenden Gefühle, voll Schwung der Phantasie und regen Flusses der musikalischen Gedanken. Der Schluß der Oper ist nicht derselbe wie im Original von Saint-Pierre. Virginie stirbt nicht, sondern wird eben im Augenblicke, wo sie das Schiff, wohin der Kapitän sie gewaltsam gebracht, und das gleich darauf ein Blitzstrahl in Brand steckt, betritt, von den Insulanern befreit und jubelnd zu ihren Angehörigen und dem nun überglücklichen Paul zurückgebracht.

Was den Gesammtcharakter dieses Werkes betrifft, ist wohl nicht zu läugnen, daß es an musikalischer Bedeutung gegen Caverne etwas zurücksteht. Ein großer Theil des zweiten Actes ist mit unerquicklichen Längen erfüllt, und die wenigen Scenen leichten Inhalts sind mit einer erzwungenen Komik wiedergegeben. Zum Ausdruck solcher unbedeutenden Affecte, solch beinahe abstoßend kleiner Liebeshändel war eben die gewaltige Muse Sueur's nicht geeignet, und anstatt dies zu bedauern, danken wir ihm vielmehr, daß er seine Kraft an Höheres gesetzt. Die Localfarbe, die Sueur allen seinen Producten in so eminentem

Grade anzuzaubern verstand, sie findet sich auch hier. Durch die ganze Musik weht ein milder Hauch, wie sie dem warmen Himmelsstrich der Tropen und diesem gesundesten Klima der Erde auf den Mascarenen so wohl entspricht. **Paul und Virginie** hat im Ganzen eine freundlichere Physiognomie. Der Bogen ist nicht (wie in Caverne) äußerst scharf gespannt. Einfachere Harmonien, ruhigere Rhythmen, friedfertigere Töne sind hier bevorzugt, und sehr im Gegensatze zu dem finster leidenschaftlichen Colorit der Caverne ist hier eine mehr helle und duftige, als trübe und dampfige Atmosphäre vorwaltend.

Nicht minder interessant und noch energischer präsentirt sich ein anderes Kunstwerk, das Méhul zum Componisten hat, ein in herben Farben prangendes Gemälde, ein, fast möchten wir sagen, unwirthlich schroffes Werk. Wir meinen die Novität, welche in Favart 4. Mai 1794 die Bühne betrat, **Mélidor et Phrosine**, deren Textbuch Arnaud nach dem Roman Gentil-Bernard's zurechtgeschnitten.

Aimar, der Sprosse eines stolzen altadeligen Geschlechts von Messina, will seine Schwester Phrosine zwingen, der Liebe zu Mélidor, der zwar wacker, tapfer und reich begütert ist, aber einer bürgerlichen Familie

entstammt, zu entsagen und einen jungen Mann von vornehmer Abkunft zu ehelichen. Auch Jules, ihr jüngerer Bruder, will von dieser Verbindung nichts wissen. Phrosine entschließt sich Nachts zur Flucht mit Mélidor auf eine unweit des Hafens im Meere gelegene Insel, wo sie vor einem gottesfürchtigen Eremiten den Bund für's Leben schließen wollen. Die plötzliche Dazwischenkunft Aimar's hindert jedoch die Ausführung ihres Planes. Aimar stürzt mit gezücktem Dolch auf Mélidor los, trifft aber in der Heftigkeit seines Zornes sich selbst und sinkt blutend zu Boden. Mélidor entflieht, da Phrosine aus Schmerz über die schwere Verwundung ihres Bruders sich ihm zu folgen weigert, allein; Jules findet Aimar dem Sterben nahe und empfängt von ihm den Auftrag, seinen Tod zu rächen. (1. Act). Mélidor ist auf jener Insel angelangt. Von dem frommen Einsiedler, bei dem er Trost in seinem Unglücke suchen wollte, findet er nur mehr die sterblichen Ueberreste. Er begräbt seine Gebeine, bezieht seine ärmliche Hütte, legt seine Kutte an und empfängt dankend die Gaben, die gutherzige Landleute ihm bringen. Auch Jules kommt. Er bittet Mélidor, den er in seiner Verkleidung nicht erkennt, Phrosine, die in sträflicher Leidenschaft zu dem Mörder ihres Bruders sich verzehre, durch seine weisen Lehren zu erleuchten. Phrosine erkennt ihren treuen Verehrer; in einer geheimen Unterredung setzt sie ihn davon in Kenntniß, daß ein Schiffer, wenn ein leitendes Feuerzeichen seinem Kahne die Richtung wiese, sie heute noch in die Arme des Geliebten bringen werde. (2. Act.) Mélidor zündet Nachts die Leuchte an, doch ein Gewitter erhebt sich und hindert die Barke, ihren Curs weiter zu verfolgen. Phrosine springt in's Meer, schwimmt beherzt gegen die Insel zu, geräth aber durch das grausame Gebahren Jules', der ihr wüthend nachsetzt, in größte Gefahr und wäre verloren, wenn nicht Mélidor, der sich bei ihrem Anblicke todes-

verachtend in die brandende Fluth stürzt, sie rettete. Durch so aufopfernde Hingebung gerührt, fühlt Jules seinen Haß gegen den Retter seiner Schwester schwinden, auch Aimar's leidenschaftlicher Groll hat sich gelegt, und froh reichen sich die Liebenden zum Ehebunde die Hand.

Die Ouvertüre zeigt das Gepräge des Revolutionsstyls. Eine sehr tüchtige Arbeit, beginnt sie mit einem tiefsinnigen Lento, an das sich ein stürmisches All° anschließt, welches zum Schluß unerwartet in ein Grazioso endet. Der erste und letzte Theil sind kurz, dafür das All° breit ausgesponnen, gleichsam selbst eine Ouvertüre in dem ganzen großen Gebilde. Es ist durchwegs in jenem eigenthümlich heftigen, wilderregten Style geschrieben, den die meisten französischen Instrumentalcompositionen der neunziger Jahre zeigen, und weist jenes stark gespannte, kothurnhafte Pathos auf, wovon Méhuls Ouverturen zu Stratonice, Cooles und Timoléon so hervorstechende Beispiele sind und Beethoven's Coriolanouvertüre wie ein letzter Ausläufer erscheint. Den ersten Act eröffnet sehr glücklich das Duett Phrosinens und Aimar's: „Non, non, cessez de l'espérer." Es zeichnet sich durch lebhaften Fluß der Gedanken und mächtige Formbreite aus. Die Charaktere beider Personen heben sich musikalisch scharf von einander ab; hier der stolze, brüske Aimar, in dessen Partie ein

finster herrischer Ton durchklingt, dort die ihrem Geliebten aus ganzem Herzen ergebene Schwester, ihr Gesang voll entschiedener Festigkeit und herzhaften Muthes. Eine Fülle sprechender Züge ließe sich da hervorheben: um nur von wenigen Einzelheiten zu sprechen, gleich zu Anfang das rasche, schnaubende Auffahren der Bässe, ihr tiefes Grollen bei den Worten j'ai peine à retenir l'excès de ma colère, wobei sich der Gesang in kurz kräftiger Wechselrede ergeht, endlich der frappante, glänzende Schluß voll neuer und ungewohnter Modulationen. Nach einer Romanze und einer frischen Cavatine Phrosinens folgt wieder eine Prachtleistung, die Arie Jules' „Aimar fut juste." Der Gesang, einsetzend auf einer schneidigen Dissonanz, dem $\frac{4}{2}$ Accord mit übermäßiger Sext $\overset{dis}{\underset{f}{h\,a}}$, ist voll Energie und lebensvoller Färbung. Die Empfindung ist durchaus mit großem Wurfe getroffen, der Ausdruck scharf und treu, die Form von großer Weite, die Instrumentation stark, auch Posaunen erdröhnen. Das Finale des ersten Actes birgt manch werthvollen Gedanken, besonders ein Instrumentationseffect von eigenthümlicher und großartigster Wirkung fällt hier auf. Es ist mitten in der Katastrophe. Aimar bricht eben

schwerverwundet zusammen. Da stoßen, während das übrige Orchester schweigt, vier Hörner (in D, G, D und F), unterstützt von den Bässen, bald in lautem forte, bald in leisem dolce in gestopften Tönen dumpfgepreßte Dreiklänge hervor, ein Effect von ungekannter Kühnheit, der das Röcheln des in seinem Blute schwimmenden Aimar mit schauerlicher realistischen Treue malt. Er liefert den sprechendsten Beweis dafür, wie tief Méhul das Colorit, sozusagen den psychologischen Charakter der Blasinstrumente, besonders der Hörner, denen er bereits in Euphrosine beispiellose Wirkungen verdankte, studirt, und wie sehr er es verstanden hat, sich ihres Klangcharakters gemäß der Spannkraft der dramatischen Situation zu bedienen und durch ihr gemeinschaftliches Eingreifen wahrhaft neue, originelle, ja grauenhafte Effecte zu erzielen.

Den zweiten Act eröffnet eines der ausgezeichnetsten Stücke dieses Werkes, Mélidor's große Arie „Du mal affreux qui me dévore, rien ne peut calmer la rigueur.“ Sie ist vom Hauche innigen Empfindens durchwärmt. Tiefe Schwermuth breitet ihren Schatten über dieses ernste Gebilde, das in umfangreichen Dimensionen den Schmerz des Unglücklichen zum vollen Ausdrucke bringt. Es ist dies ein Moment im Drama, wo

der Schauplatz von außen nach innen verlegt ist, die äußeren Vorgänge innehalten, die Kämpfe des Innern sich zur Handlung gestalten, und eine erhabene Lyrik zu voller Entfaltung drängt. In engeren Rahmen gefaßt, aber nicht minder vortrefflich ist die nächste Arie Mélidor's: „Oui, je serai ton héritier.“ Ein rascher Pulsschlag wogt in ihr. Hier macht sich die Stimme der Verzweiflung, heißes Todeslechzen in markigen Accenten Luft. Die ganze Arie ist der energische Ausdruck dieses nagenden Wehgefühls, dem jede Freude erstorben ist, das den Tod nicht fürchtet, sondern ihn als Retter, Tröster und heilbringenden Erlöser begrüßt. An einer Stelle namentlich tritt der Stachel des Lebensüberdrusses hervor und kehrt einbohrend die Spitze gegen seine leiddurchwühlte Brust. Bei den Worten nämlich je n'ai d'horreur que pour la vie, la mort est ma plus douce envie, wo die Stimmen im Orchester Nachahmungen in gerader und Gegenbewegung ausführen, und eine kurze Phrase sich einige Tacte lang hartnäckig durchwindet. Es ist dies eine Stelle, welche freilich die Anhänger der Schönheit um jeden Preis kaum befriedigen dürfte, die aber den großen Vorzug genauester Charakteristik und echter Wahrheit hat. Denn hier, wie fast überall bei Méhul, ist

die Musik nicht blos ein organisch gegliedertes Tongewebe, ein schmückendes Ornament, ein Verschönerungsmittel der poetischen Grundlage, sondern eine psychologisch wahrheitsgetreue Interpretin des poetischen Gedankens, den sie in ganzer Tiefe und Reinheit erfaßt und in voller Stärke wiedergiebt. Das Duett zwischen Jules und Mélidor „Livrez ce Mélidor à mon juste courroux“ ist gleichfalls in großem, pathetischen Style gehalten. Mélidor sucht darin die tobende Heftigkeit seines Feindes, der dem Verführer Phrosinens den Tod geschworen, zu mäßigen. Gut contrastirt ist hier das haßvolle Zorneswüthen Jules', bezeichnet durch mächtiges Wogen der Bässe, über dem die Singstimme in kräftiger Weise declamirt, gegenüber der scheuen Zurückhaltung Mélidor's und seinem über einem gesangvollen Gang der Violinen verstohlen hervorquellenden Liebesgefühl. Im Finale leisten sich beide Liebende den Schwur ewiger Treue. Wir vernehmen den Sang der Matrosen, die die Anker des Schiffes lichten, auf dem Phrosine nach Messina zurücksegelt, und hören die verhallenden Rufe, die Mélidor seiner Theuern nachsendet.

Im dritten Act finden wir Mélidor beschäftigt, die Leuchte anzuzünden, er harrt sehnsüchtig der Geliebten. Seine Arie „Astre d'amour, heureux

flambeau“ ist ein überaus zartes, von freudigen Gefühlen durchzittertes Tonstück. Im folgenden erwähnen wir noch besonders die bewundernswerthe Arie Jules' „D'un objet de honte et d'effroi, Ciel vengeur, délivre la terre.“ Es ist „der Uebel größtes,“ die Schuld, die Jules drückt und zu fürchterlichem Fluche gegen sich selbst treibt. Er wünscht die Vernichtung seines Lebens, da er, wie er glaubt, in der aufwallenden Erregung schrecklicher Leidenschaft seine Schwester in den Tod gestoßen. Die Arie zeigt ganz die eminenten Vorzüge des revolutionären Styls: pathetische Größe, kernige Wucht des Ausdrucks, Gediegenheit und plastische Feste der Form.

Der Erfolg von Mélidor war gleich dem von Paul et Virginie und Élisa gering, ohne Zweifel besaß das Textbuch nicht genügenden Lebensnerv, um ein französisches Publicum zu erwärmen und lebhaft zu fesseln. Diese Oper hat daher ein trauriges Dasein gefristet und war nach wenigen Aufführungen begraben. Wie schade, daß einer so ansehnlichen Musik, wie sie Méhul zu diesem Drama geschrieben, keine lange Bühnenwirksamkeit beschieden gewesen! denn diese Partitur reiht sich ebenbürtig den besten Schöpfungen des berühmten Componisten an. Es ist eine Composition, worin kraftvoller dramatischer Ausdruck, echt künstlerische

Weihe und bedeutende Erfindung Hand in Hand gehen, ein inſpirirtes Werk, das zu den vornehmſten Denkmälern dieſer großen Epoche zählt. **Mélidor** iſt das düſterſte Product, das Méhul geſchaffen, die Muſik hart wie Eiſen, ſpröde wie Metall, ſchroff wie eine jäh abfallende Felswand, etwas Schweres, Starres, ja Feierliches brütet über dem Ganzen, derart daß der Hörer an vielen Stellen eines niederdrückenden Gefühles ſich kaum erwehren kann.

Dieſer durch Sueur's **Caverne** und Méhul's **Mélidor** vorzüglich repräſentirten rauhen Ideenſphäre nahe verwandt erſcheint ein Werk ihres Kunſtgenoſſen Cherubini **Élisa ou le Voyage aux Glaciers du Mont Bernard,** das freilich erſt am 13. December 1794, alſo lange nach dem Sturze Robespierre's in Feydeau in's Leben trat. Aber war nicht Cherubini ein bedächtiger Arbeiter, hatte er nicht immer viele Mühe auf die feine Ausfeilung ſeiner Werke verwendet? Gewiß iſt ein großer Theil dieſer Muſik noch zu einer Zeit entſtanden, wo der Schrecken im vollen Schwange war, und wir können daher mit Fug und Recht die Beſprechung dieſes Werks, deſſen etwas abſonderlicher Text von Saint-Cyr herrührt, hier einfügen.

Florindo, ein junger Maler, liebt leidenſchaftlich Éliſa, die einzige Tochter eines vornehmen Hauſes. Auch das

Herz des Mädchens schlägt ihm warm entgegen, doch ihr Vater ist gegen eine Verbindung der Beiden. Florindo verläßt sein Vaterland und flüchtet sich mit seinem heftigen Schmerz auf die öden Eisfelder des St. Bernhardgebirges, wo ihn der altehrwürdige Prior des Klosters findet und sich seiner wie eines Sohnes annimmt. Doch Élisens Vater stirbt. Das Mädchen, das nun freie Hand hat, beschließt, ihren Geliebten, von dem sie seit langem keine Kunde erhalten, wiederzufinden. Sie begiebt sich auf den St. Bernhard, aber bevor sie hier ankommt, erhält Florindo von einem schlecht unterrichteten Freunde einen Brief, in dem er seine Geliebte als untreu schildert, und bereit einen andern zu heirathen. Außer sich gebracht durch diese vernichtende Nachricht, sucht er während eines heftigen Unwetters in den eisbedeckten Klüften seinen Tod. Die Bühne wird fortwährend von zuckenden Blitzen erleuchtet, in der Ferne grollt dumpfer Donner. Florindo steigt, während das Ungewitter immer fürchterlicher tobt, in eine Schlucht hinab. Schon naht er sich dem Rande des Abgrunds, als Élisa mit fliegenden Haaren erscheint, auf den Arm ihrer Dienerin gestützt, bebend vor Angst über das Schicksal des Geliebten. Sie erkennen sich; doch eine plötzlich herabrollende Lavine reißt Florindo in den Abgrund. Élisa sinkt mit dem Ausruf endlosen Jammers hin. Nur mit schwacher Stimme haucht sie noch die verzweifelnden Worte: „Gestorben im Verdachte meiner Treue!“ hervor. Der Prior und die Klosterbrüder steigen mit eigener großer Lebensgefahr in die Tiefe, retten Florindo und führen ihn halb ohnmächtig in Élisens Arme.

Die Ouvertüre ist von sicherer Formvollendung, ein eigenes Werk, kühn und wild wie die Gegend des St. Bernhard, wie diese unwirthlich, von freudelosem Ausdruck. Der erste Act, im Gedicht

blos die Expoſition des Stoffes enthaltend, iſt muſikaliſch höchſt glücklich bedacht. Beim Aufziehen des Vorhanges ſieht man einen Theil des St. Bernhard, zu beiden Seiten ſind Gletſcher, im Hintergrund ein von Eismaſſen umrahmter Abgrund. Auf einer Anhöhe in der Ferne gewahrt man das Hoſpiz, der Proſpect geht in die Wolken und höheren Felsmaſſen der mit ewigem Schnee gekrönten Schweizergebirge. Es iſt früh Morgens. Die Kloſterdiener vom Hoſpiz treten unter Führung des Priors auf, Laternen, Holzſtücke, Decken, Brodkörbe und Hacken tragend; inmitten der eiſigen Gefilde walten ſie unverdroſſen des edlen Amtes, verirrte oder unter Schnee vergrabene Wanderer zu retten und ihnen Labung darzureichen. Der Chor „O ciel, daigne exaucer nos voeux“ iſt eine ſehr bedeutende Leiſtung. Der Charakter der Situation iſt darin ſo prägnant ausgeprägt, daß man nach der Aeußernng Berlioz' ausrufen könnte: „Die Muſik macht erzittern vor Froſt.“ Welche Schärfe der Charakteriſtik in dieſem Stücke, wie ſchwunghaft die Erfindung, wie friſch das Colorit! Auch in der Inſtrumentation finden ſich bemerkenswerthe Züge. Die Phraſe, die der rauhe Ton der Violen in vibrirender Bewegung anhebt, wozu die Holzblasinſtrumente ihr

flink heulendes Pfeifen vernehmen lassen, versinnlicht den unruhigen Schritt der diensteifrigen Mönche. Der Chor fällt hierauf ein, ein Gesangsstück von breiter Anlage, bald in kräftigen Accorden ausströmend, bald wieder in kunstvollen Nachahmungen geführt, durchaus dramatisch empfunden und musikalisch ebenso reich wie interessant behandelt. Die Romanze Florindo's „Lieux sauvages, tristes climats" hält den Ton gänzlicher Verlassenheit beharrlich fest. Eine nahezu erdrückende Schwermuth hält ihre düstern Schwingen über dieses gramreiche Stück gesenkt, dessen Begleitung sehr detaillirt ausgeführt und mit den stechendsten Dissonanzen gewürzt ist. Aeußerlich regsamer, aber sonst ziemlich kühl präsentirt sich die Arie des Bedienten Germain; bei der Stelle „**Mais à sa belle**" sind wir erstaunt, eine bekannte Melodie aus **Freischütz** zu finden. In der nächsten Scene zieht ein Zug von Maulthieren mit Schellen und Klingeln über die Bühne. Michel, ein Eseltreiber, singt ein rauhes, ungeschlachtes Couplet „**D'zaneto montant à l'ouspice**", eine sehr pittoreske Musik von eigenartiger Instrumentation. Die kleine Flöte findet sich hier charakteristisch verwendet, die Violinen und Violen begleiten an vielen Stellen **sur le chevalet**. Wir

gelangen zur Arie Florindo's, worin der große Componiſt wieder ſeine dramatiſche Meiſterſchaft voll entfaltet. Der Brief eines Freundes ſetzt Florindo davon in Kenntniß, daß er an einem Tage ſein Vermögen und ſeine Geliebte verloren habe. In der Erregung des erſten Augenblicks will er das Hochgebirge eiligſt verlaſſen und zurück nach Genua, um die Schuldige zu ſtrafen. „**Partir, partir et pour quels lieux?**“ ruft er, und in mächtigen Recitativen ſtrömt ſeine Wuth über die vermeintliche Falſchheit Élisa's und ſein Abſcheu gegen alle Sterblichen aus. Bald jedoch gewinnen andere Ueberlegungen in ſeinem Innern die Oberhand, er beſchließt in den tiefen Schluchten dieſer Eisfelder ſein Grab zu ſuchen. Die Arie „**Oui de douleur, si je n'expire, ma main finira mon martire**“ malt in großen Zügen die Ausbrüche ſeiner flammenden Leidenſchaft. Thema und Durchführung athmen eine Hoheit die den unerreichten Arienmuſtern in **Vestale** und **Olympie** ſehr nahe kommt. Lebendiger Fluß der Gedanken, feurige Bewegtheit des Ausdrucks und markige Plaſtik der Geſtaltung vereinigen ſich darin, dieſes Stück zu einem der vollendetſten ſeines Schöpfers zu ſtempeln. Grauenvoll (wie in **Stratonice**) iſt die Anrufung des Todes, beſonders das chromatiſche

Aufſteigen der Singſtimme mit den Violinen, Bäſſen, Flöten, Oboen und Clarinetten bei den Worten: „ô rochers, glaces éternelles, témoins de mes cris, de mes pleurs,“ und herrlich die Stelle „écroulez-vous sur moi, terminez mes malheurs,“ wo unter dem Gedröhne des ganzen Orcheſters die Singſtimme laut aufheult, während die Violen wie von Schauder erfaßt zittern. Florindo kann vorläufig den Plan des Selbſtmords nicht ausführen, denn der Prior kommt und ſucht ihn davon abzuhalten. Ein Duett entwickelt ſich das den Juwelen der Partitur beigezählt werden muß. Das Publicum war auch bei der erſten Aufführung von den Schönheiten dieſes Duo ganz entzückt und applaudirte lebhaft. Ein beſonderer acuſtiſcher Klangeffect kommt in der Mitte dieſes Stückes in der Begleitung zur Anwendung. Durch über achtzig Tacte lang läutet die Kloſterglocke, die in A geſtimmt ſein muß, alſo auch zur Muſik gehört; Hörner in D ſecundiren auf demſelben Ton dem Geläute, was eine ausgezeichnete Wirkung hervorbringt, die zur Berühmtheit dieſes Stückes nicht wenig beigetragen hat. Wir haben ſchon wiederholt bei Méhul und Sueur die charakteriſtiſche und auffallende Wiederholung einzelner markanter Phraſen vermerkt, hier in dieſem Duett

schließt sich auch Cherubini dem Verfahren seiner Kunstgenossen an. Die Phrase des Priors „Du froid redoutez les rigueurs“ treffen wir in zwölfmaliger Wiederholung im Gesange an, ein trefflich geeignetes Mittel, die unermüdlich drängenden Ermahnungen dieses wackeren Priesters, der endlich den hartnäckig sich sträubenden Florindo rettend mit sich fortzieht, zu kennzeichnen. Eigenthümlich ist das Helldunkel, in das beinahe das ganze Stück gehüllt ist, namentlich der Schluß verdämmert wie das langsame Erlöschen der Himmelsleuchte in weite ahnungsvolle Fernen. Im Finale, das manch interessante Einzelheiten birgt, ertönt beim Auftreten der Klosterdiener, die Élisa zu Hülfe eilen, das Motiv des ersten Chors. Dieses schon früher gehörte Thema ist hier charakteristisch mit der Situation verwebt und kehrt also, wie später ein anderes im **Wasserträger**, als „Leitmotiv“ wieder.

Den zweiten Act beginnen zwei muntere Chöre von Savoyarden, die auf das Wohl Frankreich's trinken und dann ihren Marsch nach Paris fortsetzen. Es folgt die schöne Arie Élisa's „Je vais revoir tout ce que j'aime“, die wie ein warmer Sonnenblick aus der umschleierten, winterlichen Atmosphäre des Ganzen hervorlugt. Ein klangsattes Instrumentalvorspiel, in dem die concertirende

Oboe melodieführend die lieblichsten Arabesken schlingt, bildet die Einleitung. Das Andante ist von süßen Liebesgefühlen geschwellt, das All° anmuthig erfunden und wahrhaft glänzend behandelt. Die Gesangspartie ist freilich so hoch geschrieben (bis in's $\overline{\overline{c}}$), daß wohl nur einer Sängerin, deren Stimme über einen weiten Tonumfang verfügt, eine würdige Interpretation derselben möglich ist. Die nächst anschließenden Nummern sind von noch größerem Belang. Es sind dies ein Quartett mit Chor in eiligem Tempo, das durch rasche Schlagkraft des dramatischen Ausdrucks überrascht, und das große Ensemble in B, eine gelungene Illustration der Schreckensscene, die sich während seiner Dauer abspielt, fesselnd durch neue, ungewöhnliche harmonische Combinationen, und seine wildbrausende Instrumentation. Bewundernswerth ist die Kunst, wie die Musik den verschiedenen Phasen jenes Handlungsmomentes folgt, und trotz dieser genauesten Ausmalung des Details, der vollen Hingabe an die feinsten Nüancen des wechselnden Stimmungsausdruckes doch ein vollkommen abgerundetes, musikalisch einheitliches Gesammtbild zu Stande kommt. Der Doppelchor am Schluß: „Plus de douleur et plus de larmes“ muß wieder als ein auserlesen edles und gediegenes Stück

gelten. Sein Vocalsatz glänzt in heller Reinheit, er ist beinahe ohne jegliche Dissonanzen geschrieben und steigert sich gegen Ende, wo beide Chöre zusammenklingen, zu mächtiger Wirkung. Hehre Klänge feiern so in würdevoller Weise das wiedergefundene Glück dieses hartgeprüften Brautpaares.

Die Wahrscheinlichkeit ist in diesem Stücke oft der Sucht, durch außergewöhnliche Situationen Wirkung zu erzielen, geopfert. Im Ganzen macht sich empfindlicher Mangel an Handlung bemerkbar. Auch fällt dem decorativen Theile eine zu große Rolle zu, das pittoreske Bild ist, wie die zeitgenössischen Berichte erzählen, von größter Wirkung, und wir glauben gerne der Versicherung des Journal de Paris, daß kein französisches Theater bis dahin ein so treues Gemälde der gewaltigsten Naturphänomene geboten (die Decorationen waren von Boulet gemalt, der wie Cherubini bei der ersten Aufführung vom Publicum vorgerufen ward). Aber immer dieselben kahlen, schneeigen Eisberge, die Tragödie der Alpenwelt vor Augen zu haben, mag wohl anfangs einen imposanten Eindruck erzeugen, muß aber auf die Dauer, da keine abwechslungsvolle Handlung von diesem Bilde abzieht, ermüden, daher der Eindruck momentanes Staunen, aber kein anhaltender Erfolg. Die er-

habene Monotonie, die hier durch das Gedicht weht und aus dem decorativen Bilde spricht, sie ist auch auf die Musik übergegangen, auch hier giebt es mitunter einförmige Strecken. Wir können die Besprechung dieses merkwürdigen Werkes nicht schließen, ohne die ausgesprochene Localfarbe hervorzuheben, die in der Musik und namentlich in der Instrumentation hervortritt. Das Heulen und Seufzen der eisigen Winde, das scharfe Pfeifen der kalten Bergesluft ist hier in Töne gefangen. Die schaurige Einsamkeit, die trübe Großartigkeit, ja manchmal auch die langweilige Oede dieser Hochgebirgswelt finden da ihr musikalisches Spiegelbild. Vorliebe für das Kühne, Schroffe und Einschneidende herrscht vor. Sie verleiht dieser Oper ihren ganz specifischen Charakter.

Vergegenwärtigen wir uns, während diese Werke am Repertoire der Bühne standen, den Zustand der Stadt, in welcher sie ans Licht traten. Tiefe Stille herrschte in dem einst so frohlebigen Paris. Die lebenslustige, gesellige Capitale, wo noch vor wenigen Jahren das heiterste Feuerwerk eines funkelnden Witzes brannte, sie erschien öde und ausgestorben. Wie Grabesschauer wehte es von ihren Zinnen, und gespenstig bleich mit offenem Rachen grinste einen allerwärts das Scelett

des Todes an. Wie Alpdrücken lastete der Schrecken bleischwer auf ihr. Schon der äußerliche Anblick der Stadt war einförmig. Die Straßen waren fortlaufend mit der ewig wiederkehrenden Inschrift „Liberté, égalité, fraternité ou la mort“ bedeckt. Ueberall sah man die Symbole der „Einen und untheilbaren Republik“, die Galeerenmütze, Pike und Guillotine auf Mauern und Wände gepinselt. Allerorts begegnete der Blick der Tricolorfarbe, den rothen Mützen und der Carmagnole. An jeder Hausthüre war ein großer, rothweisblau mit Hähnen, Piken, Bündeln und Jacobinermützen bemalter Papierbogen aufgeklebt, welcher ein genaues Verzeichniß aller Bewohner, bis zu den Säuglingen herab enthielt und sohin die beste Handhabe zur Verhaftung aller Verdächtigen bot. Auf Schritt und Tritt stieß man auf zerlumpt einhertollende Pöbelbanden, grobschlächtige Gestalten, vom Fieber politischer Leidenschaft durchrast, die mit ihrer hohlen und derben Sprechweise, ihren frech herausfordernden Mienen und drohend geballten Fäusten jeden Bessern mit Ekel und Bangen erfüllten. Es ist der neue Souverän Frankreich's, der von trübem Phrasenfusel berauschte Held des alles zerschlagenden Cultus brutaler Gewaltthätigkeit, der echte

Repräsentant der Daimonkratie, in welche die Demokratie ja rasch entartet war. Dazu das tägliche Schauspiel des gräßlichen Mordens und Schlachtens, das mit einer jegliches Gefühl abstumpfenden Regelmäßigkeit 420 Tage lang anhielt. Die Erde vermochte nicht alles von der Guillotine niederfließende Blut zu trinken, der Boden des Hinrichtungsplatzes war aufgeweicht, so daß den Vorübergehenden Blutflecke an den Füßen haften blieben, und nicht verübeln kann man es den Parisern, wenn sie, empört über so scheußliche Frevel, die thönerne Riesenstatue der mit frischem Blut besprengten Freiheitsgöttin die „Dreckfreiheit" (la liberté de boue) benamsten. War es doch beinahe so weit gekommen, daß die Gewalthaber dem hungernden Volk, wie Vergniaud prophetisch vorausgesagt, zurufen konnten: Da habt Ihr Blut und Leichen; wir haben keine andere Nahrung für Euch. Alle bisherigen Verhältnisse waren nun auf den Kopf gestellt, alle Bande zersprengt, welche das Herkommen um die Menschen geschlungen hatte, alle bisher für heilig geachteten Gebräuche rücksichtslos über Bord geworfen. Die Taufe war abgeschafft, dafür zierten richtige Sansculotten ihre Kinder mit Namen wie: „Freiheitsbaum," „Rothmütze," „Guillotine" u. a. Die Ehe gestaltete sich

zu einem leichtfertigen Zusammen- und Auseinanderlaufen, indem sie vor dem Stadtbeamten gleich zu 30 Paaren durch ein rasches Jawort geschlossen und ebenso durch eine einfache Erklärung wieder gelöst wurde. Die Beerdigung ward so hastig abgemacht, daß sie den Charakter einer Straßenreinigung annahm*, da man die Todten ohne Geleit und Gebet wie crepirte Hunde zum Schindanger schleppte (erst später durften die Särge mit dreifarbigen Laken überdeckt werden); ja — dürfen wir dem Zeugnisse Prudhomme's** trauen — so scheute man nicht davor zurück, eine Gerberei aus Menschenhäuten zu errichten. Man sieht, „die barsche Politik" mit ihren kühnen Weltverbesserungsplänen war nahe daran, nachdem ihre abstracte Theorie jedes menschliche Mitgefühl erstickt hatte,*** die Menschen in die Nacht völliger Barbarei zurückzustoßen.

Und mitten in diesem wüsten, blutdürstigen

---

* Kolloff, Das gesellige Leben vor und nach der Schreckenszeit in Paris p. 392.

** Hist. impartiale des révolutions t. VIII, p. 390.

*** Il y a quelque chose de terrible dans le saint amour de la patrie: il est tellement exclusif, qu'il immole tout sans pitié, sans crainte, sans respect humain à l'intérêt public," lautet eine Sentenz des „apokalyptischen" Saint-Just.

Treiben des Mob die tröstenden Klänge der Musik, inmitten dieser grauenhaften Orgie eines rasenden Fanatismus, dieses höllischen Aufeinanderplatzens von Ideen, Leidenschaften, Waffen, dieser „Feuersbrunst der Grausamkeit" (um ein Wort Andrei Kurbski's, des Eroberers von Kasan, über Iwan II. zu gebrauchen) erlauchte Meister der Tonkunst, Priester der Ideale, Friedensboten der reinen Welt der Harmonie in dieser unseligen Entzweiung, wo sich alles so heillos zerfleischte. Unwillkürlich drängt sich die Frage auf, welches Loos der Musik Theil geworden. Diese Frage, die wir im Einzelnen bereits gelöst haben, wollen wir nun unter allgemeinen Gesichtspunkten in's Auge fassen.

Man kann wohl sagen, daß die Musik dem Einflusse dieser ungeheuerlichen Zeit merklich ausgesetzt war, ihm aber keineswegs erlegen ist. Dies ist nicht so zu nehmen, als ob Ungeschlachtheit und tolle Ueberanspannung sich darin fänden, und die rohen Stichworte des Tages hier gleichsam ihren musikalischen Widerhall gefunden hätten, daß also somit etwa eine Musik in's Dasein getreten wäre, welche an die wirren Leistungen moderner genialitätslüsterner Hyperromantiker gemahnte, im Gegentheil begegnen wir da Kunstproducten voll Adel der Empfindung, von ausgesprochener Stärke

der Conception und ſtreng idealer Formvollendung. Bei alledem ſpiegelt die Muſik die Zeit wieder, die ſie geboren. Etwas Erſtaunendes und Erſtarrendes, etwas Gewaltiges, Düſteres, Hartes und Grauſames, Unerbittliches, Erbarmungsloſes ſpricht aus ihr: Es iſt eine Muſik, die keinen Compromiß kennt, mit der verlogenen Grazie und gleißenden Schönfärberei, womit eine Menge dramatiſcher Componiſten ſich behelfen, ſondern die kühn gefaßt der Wahrheit den verhüllenden Schleier herabreißt und ohne Scheu, feſt und unverwandt dem Jammer in's hohle Auge blickt. Eine Kunſt, von der man ſagen kann, daß ſie das Weihelied des Leides ſingt, aber nicht in paſſiver duldender Weiſe, ſondern in flammend markiger, oft rauher Art, die etwas Concentrirtes, Verſchloſſenes, in ſich Gekehrtes verräth, eine Muſik des Willens, die außerordentlich-charakteriſtiſch die wahrhaft unzerreibbare, eiſern trotzige Willenskraft jener fürchterlichen, aber doch auch wunderſamen, übermenſchlich thatkräftigen, gigantiſchen Zeit kennzeichnet. Dieſes Element des Wollens iſt daher, inwieweit es überhaupt muſikaliſch ausdrückbar iſt, in dieſen Kunſtſchöpfungen ſcharf herausgearbeitet; ſie frappiren durch Strammheit und Entſchloſſenheit in der Ausführung, durch energiſch ſtoßende

Rhythmik, prägnante Harmonik, schneidige Declamation, wuchtige Accentuirung, kraftvolle Entschiedenheit des Ausdrucks und einfach hohe Würde im Ganzen. Man kann getrost behaupten, daß der ideale Theil des Gemüthslebens dieser Zeit, die echt menschliche Empfindung, gleichsam scheu geworden durch die entsetzlichen Ereignisse der Außenwelt, sich in diese Tonwerke wie in ein letztes sicheres, unentweihtes Palladium zurückgezogen, ja förmlich darin festgenistet hat und hier, beeinflußt von der finstern Färbung jener Epoche, überraschend erhabene Seelengemälde zeitigte, die Fackeln gleich in das Dunkel der Abgründe der Seele, in ihre tiefen Schachte und Schlünde hinableuchten.

Diese Musik der 90 Jahre, namentlich aber die der Conventszeit, ist eine höchst bedeutsame Erscheinung. Aus ihr tönt mitunter eine düstere Gewalt, die zäh und kühn wie das unbeugsame Geschick einherschreitet. Großartig in ihren Dimensionen und in der Beherrschung der Leidenschaften, ist sie ein Schrecken für den dilettirenden Modesinn, für den Kenner aber ein Labsal.

Anhang.

A. Anmerkungen.

Zu S. 25. Eine ganz ähnliche Sentenz hatte schon früher Voltaire in den folgenden Versen seiner Tragödie Mahomet geäußert:

Les hommes sont égaux; ce n'est point la naissance,
C'est la seule vertu qui fait la différence.

Zu S. 30. In einem hinter dem Titelblatte der Partitur gedruckten Avis macht der Herausgeber den Theaterdirectoren den Vorschlag, die durch „chanté" bezeichneten Stücke singen zu lassen, den übrigen Theil der Musik aber einfach zu streichen und sich damit zu begnügen, die Worte blos recitiren zu lassen. Ein sehr kurz angebundenes, jedoch in diesem Falle ganz gerechtfertigtes Verfahren, das sich jede Musik gefallen lassen muß oder doch kann, die über die Sphäre der Empfindung hinausgreift und Unlyrisches interpretiren will. Gerade das Gegentheil des so Beabsichtigten geschieht. Die Musik, die überall dreinredet und Alles, auch für musikalische Behandlung spröde Dinge, wie politische Maximen, philosophische Sentenzen und ähnliches, vertont, erscheint, statt mit Nothwendigkeit unlöslich mit dem Organismus des Ganzen zu verwachsen, als eine unnütze Zugabe; sie wird lästig, überflüssig und endlich — entbehrlich.

Zu S. 61. Von den Componisten, die für die Pariser Oper gewirkt und hier als dramatische Tonsetzer sich einen

Ruf gegründet, sind 2 in Wien zur ewigen Ruhe gebettet, beide am Matzleinsdorfer Friedhofe. Gluck's Grabstätte trägt die Nummer 400, die Salieri's die Nummer 847. Auf dem mit einer vergoldeten Lyra geschmückten Leichenstein, welcher das verfallene Grab des Letzteren ziert, ist unten die Inschrift angebracht:

Anton Salieri
geboren den 19ten August 1750,
starb als k. k. Hofkapellmeister
den 7ten Mai 1825.*

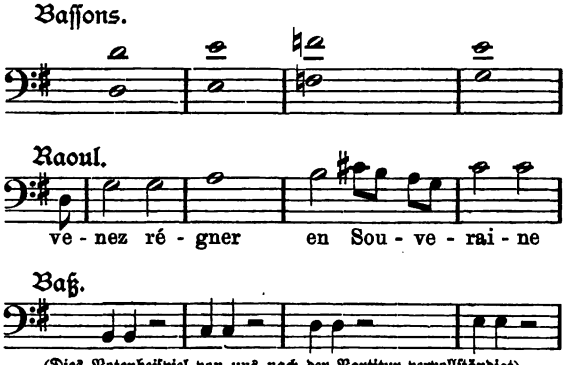
Ruh' sanft! Von Staub entblösst,
Wird Dir die Ewigkeit erblühen.
Ruh' sanft! In ew'gen Harmonien
Ist nun Dein Geist gelöst.
Er sprach sich aus in zaubervollen Tönen,
Jetzt schwebt er hin zum unvergänglich Schönen.

Erneuert 1846.

Zu S. 200. Unsere Auffassung von der neuen Richtung, die Grétry seit Blaubart verfolgte, wird durch die eigenen Worte des Componisten vollkommen bestätigt. Er selbst spricht sich über seine drei vorhin besprochenen Opern folgendermaßen aus: „Der Maler Vernet," schreibt Grétry, „nahm am Ende seiner Laufbahn wahr, daß man anfing, starkes Colorit zu lieben; er huldigte dem Abgotte des Tages und colorirte also einige Gemälde sehr stark, aber er hütete sich wohl, seinen Grundsätzen etwas dabei zu vergeben..... Ich suchte in Raoul Blaubart, Peter dem Großen und Wilhelm Tell das musikalische Colorit zu verstärken, d. h. die Harmonie und Orchesterbegleitung voller zu gestalten; aber ich machte es wie

* Also nicht am 12. Mai, wie irrthümlich in Fétis bemerkt ist.

Vernet und ging in nichts von meinem Syſtem ab. Meine Hauptabſicht zielte auf den Theatereffekt, auf Zeichnung des Ganzen und auf Geſang ab, und das Orcheſter, obwohl jetzt kräftiger, diente blos zum Colorit.“ (Mémoires II. 47) Und an einer andern Stelle bemerkt er: „Ich habe wiederholt in meinen Schriften geſagt, daß ein Meiſter ſich Freiheiten erlauben darf, wenn damit eine wahre Wirkung erzielt wird. In der Arie „Venez régner en Souveraine“, die Raoul (Blaubart) ſingt, folgen 3 Quinten nach einander, und ſchon 2 ſind ja, wie man weiß, durch die Regeln der Harmonie verboten; es iſt an folgender Stelle:



(Dies Notenbeiſpiel von uns nach der Partitur vervollſtändigt).

Das Fagott hält Noten aus, die mit dem Geſange Quinten bilden; und dieſer Effekt iſt für das Ohr ohne Zweifel hart; aber wenn man in Betracht zieht, daß, wenn Raoul zu Iſaure ſpricht: „Kommt und herrſcht als Herrin“, dies ganz daſſelbe bedeutet, als wenn er ſagen würde: „Kommt in mein Heim, um da, falls Ihr neugierig ſeid (und das Publicum weiß, daß ſie dieſen Fehler hat), ein gewaltſames Ende zu finden,“ dann machen die Quinten den Zuhörer ſchaudern, und gerade das lag in meiner

Absicht. In der Musik zu Peter dem Großen giebt es nicht mehr Ueberschwang an Harmonie als in Raoul. In Wilhelm Tell sollte die revolutionäre Energie sich fühlbar machen; doch mitten durch dieses fürchterliche Gefühl tönen überall einige ländliche Motive, welche die Unschuld der Bewohner der Schweiz bezeichnen; sie scheinen zu sagen: Wir empören uns, um unsere Tugenden unversehrt zu erhalten.

Zu S. 201. „Als ich zu Lyon meine Musik zu Wilhelm Tell schrieb," erzählt der Lütticher Meister, „ersuchte ich den Obersten eines Schweizerregiments, das dort in Garnison lag, mich mit den Offizieren seines Corps einen Mittag zusammen zu bringen. Beim Nachtisch sagte ich den Herren, ich sei so eben im Begriff, das Gedicht über ihren alten Landsmann Wilhelm Tell zu componiren und bat sie, mir Gesänge aus jener Zeit und sonst noch Alpengesänge zu singen, die am meisten Charakteristisches hätten. Sie sangen mir mehrere vor, und ohne daß ich wüßte, das Geringste davon aufgeschrieben zu haben, stimmte ich mich so in den alten Schweizerton, daß noch immer sowohl Schweizer als Musiker mit dem schweizerisch ländlichen Ton in diesem meinem Werke zufrieden gewesen sind." Es mag hier bemerkt sein, daß die gleiche Eigenschaft, freilich mit ungleich höherem künstlerischen Geschick ausgeführt, auch einen der Hauptvorzüge der Rossini'schen Musik zu demselben Stoffe ausmacht.

Zu S. 204. So schlecht Grétry sonst auf die „Spektakelmusik" der 90er Jahre zu sprechen ist, oder vielleicht gerade deswegen scheint er den Abstand gefühlt zu haben, der seine Leistungen von denen der jüngeren siegreichen Kunstgenossen trennte. Wenigstens läßt er sich einmal (Mémoires II. 81) das Geständniß entschlüpfen: „mais je suis pâle et foible matériellement auprès de la musique révolutionnaire de nos jours!" Dies gilt freilich nicht für ihn allein, auch der Ruhm so mancher Tonsetzer

der vorangegangenen Periode, ja selbst der von Meistern wie Sacchini oder Piccinni hat durch sie eine merkliche Einbuße erlitten.

Zu S. 346. Was die von Manchen angezweifelte Existenz einer Gärberei von Menschenhäuten in der Schreckenszeit betrifft, so können wir für deren Vorhandensein auch das Zeugniß Montgaillard's anführen. Derselbe erzählt (in seiner Histoire de France IV. p. 290): „Zu Meudon gab es eine Gärberei von Häuten solcher Guillotinirten, die des Schindens werth erschienen, woraus — zu Hosen und andern Zwecken — vollkommen gutes Waschleder erzeugt wurde. Die Haut der Männer übertraf an Haltbarkeit das Gemsleder, die der Weiber dagegen war fast zu nichts gut, da sie zu weich war!"

B. Verzeichnisse.

1. Verzeichniß von monumentalen musikalischen Kunstwerken, welche im vorliegenden Buche genauest analysirt sind:

Name der Oper.	Zahl der Acte.	Dichter.	Komponist.	Ort der Aufführung.	Datum der 1. Aufführung.	Besprochen Seite:
Démophon	3	Marmontel	Cherubini	Académie	5. Decbr. 1788	47—57
Euphrosine	3	Hoffmann	Méhul	Favart	4. Sept. 1790	112—125
Lodoïska	3	Fillette-Loraux	Cherubini	Feydeau	18. Juli 1791	206—229
Stratonice	1	Hoffmann	Méhul	Favart	3. Mai 1792	230—240
La Caverne	3	Dercy	Sueur	Feydeau	16. Febr. 1793	270—297
Paul et Virginie	3	Dubreuil	Sueur	Feydeau	13. Jan. 1794	317—326
Mélidor et Phrosine	3	Arnaud	Méhul	Favart	4. Mai 1794	326—334
Élisa	2	Saint Cyr	Cherubini	Feydeau	13. Dec. 1794	334—343

2. Verzeichniß von Opern namhafter Componiſten, die von 1790 bis 1795 geſchaffen und aufgeführt worden, in dem vorliegenden Werke aber nicht genannt ſind:

Méhul:

Le jeune Sage et le vieux Fou 28. März 1793,
Horatius Cocles 18. Februar 1794,
Doria 12. März 1795,
La Caverne 4. December 1795.

Grétry:

Les Deux couvents 1792,
Basile 1792,
Joseph Barra 1794,
Denis le Tyran, maître d'école à Corinthe 1794,
La Rosière républicaine 1794,
Callias 1794.

Dalayrac:

La Soirée orageuse 1790,
Vert-vert 1790,
Agnès et Olivier 1791,
Philippe et Georgette 1791,
Ambroise 1793,
Asgill 1793,
Urgande et Merlin 1793,
La Prise de Toulon 1794,
L'Enfance de J.-J. Rousseau 1794,
Le Détenu 1794,
La Pauvre Femme 1795,
Adèle et Dorsan 1795.

Kreutzer:

Jeanne d'Arc à Orléans 1790,
Charlotte et Werther 1792,

Le Franc Breton 1792,
Le Déserteur de la Montagne de Hamm 1793,
La Journée de Marathon 1793,
Le Siège de Lille 1793,
On respire 1794,
Le Brigand 1795,
Le Lendemain de la bataille de Fleurus 1795,
La Journée du dix Août 1792, 1795.

Berton:

Les Brouilleries 1790,
Les Deux Sentinelles 1791,
Eugène 1793,
Agricol Viala 1794.

Devienne:

Le Mariage claudestin 1790,
Les Précieuses ridicules 1791,
Encore des Savoyards 1792,
Les Quiproquos espagnols 1792,
Rose et Auréle 1794,
Agnès et Félix 1795.

Gossec:

Le Triomphe de la République 1793.

Hieher ist auch zu zählen: Le Congrès des Rois, Oper in 3 Acten, Text von d'Ève, dit Maillot ou Demaillot, Musik von 12 Componisten, nämlich Berton, Blasius, Cherubini, Dalayrac, Deshayes, Devienne, Grétry, Jadin, Kreutzer, Méhul, Solié und Trial, aufgeführt im Théâtre Favart am 26. Februar 1794.

3. Verzeichniß von Opern gleichen Stoffes, welche zwiſchen 1788—95 von verſchiedenen Componiſten in Muſik geſetzt wurden:

Démophon, 3 Acte, Text von Marmontel, Muſik von Cherubini, Académie am 5. December 1788 — Démophon, 3 Acte, Text von Desriaux, Muſik von Vogel, Académie am 22. September 1789.

Paul et Virginie, 3 Acte, Text von Favières, Muſik von Kreutzer, Favart am 15. Januar 1791 — Paul et Virginie ou le Triomphe de la Vertu, 3 Acte, Text von Dubreuil, Muſik von Sueur, Feydeau am 13. Januar 1794.

Lodoïska, 3 Acte, Text von Fillette-Loraux, Muſik von Cherubini, Feydeau am 18. Juli 1791 — Lodoïska ou les Tartares, 3 Acte, Text von Dejaure, Muſik von Kreutzer, Favart am 1. Auguſt 1791.

Roméo et Juliette ou Tout pour l'amour, 4 Acte, Text von Monvel, Muſik von Dalayrac, Favart am 6. Juli 1792 — Roméo et Juliette, 3 Acte, Text von Ségur, Muſik von Steibelt, Feydeau am 10. September 1793.

Le Siège de Lille, 1 Act, Text von d'Antilly, Muſik von Kreutzer, Feydeau am 14. November 1792 — Le Siège de Lille ou Cécile et Julien, 3 Acte, Text von Joigny, Muſik von Trial, Favart am 21. November 1792.

La Caverne ou le Repentir, 3 Acte, Text von Dercy, Muſik von Sueur, Feydeau am 16. Februar 1793 — La Caverne, 3 Acte, Text von Forgeot, Muſik von Méhul, Favart am 4. December 1795.

La Journée de Marathon, 4 Acte, Text von Guéroult, Muſik von Kreutzer, Théâtre National October 1793 — Miltiade à Marathon, 2 Acte, Text von Guillard, Muſik von Lemoyne, Académie am 3. November 1793.

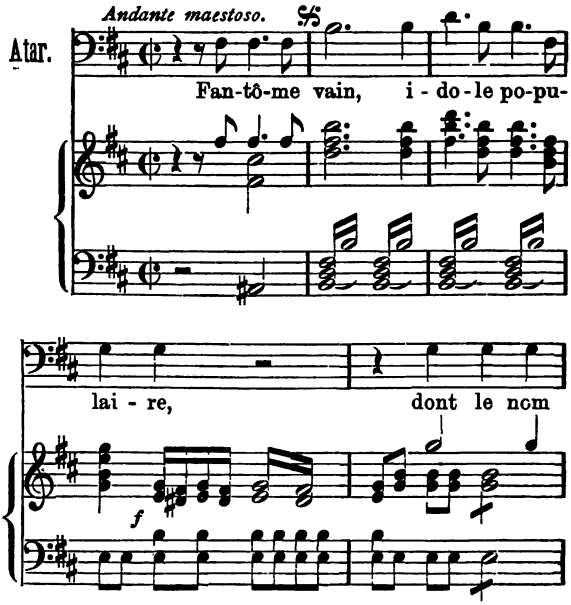
La Prise de Toulon, 1 Act, Text von Duval, Muſik von Lemierre de Corvey, Favart am 21. Januar 1794 — La Prise de Toulon, 1 Act, Text von Picard, Muſik von Dalayrac, Feydeau am 1. Februar 1794.

Joseph Barra, 1 Act, Text von Levrier de Champrion, Musik von Grétry, Favart am 5. Juni 1794 — L'Apothéose du jeune Barra, 1 Act, Text von Léger, Musik von Jadin, Feydeau am 1. Juli 1794.

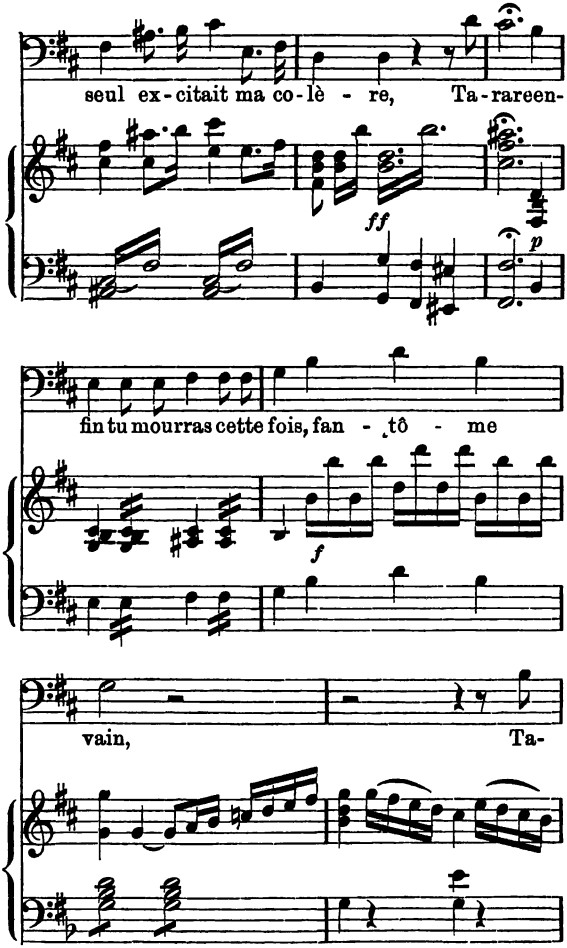
Agricol Viala ou le jeune Héros de la Durance, 1 Act, Text von Philippon, Musik von Jadin, Théâtre des Amis de la Patrie (Louvois) am 1. Juli 1794 — Agricol Viala ou le Héros de la Durance, 1 Act, Text von Fillette-Loraux, Musik von Berton, Feydeau am 9 October 1794.

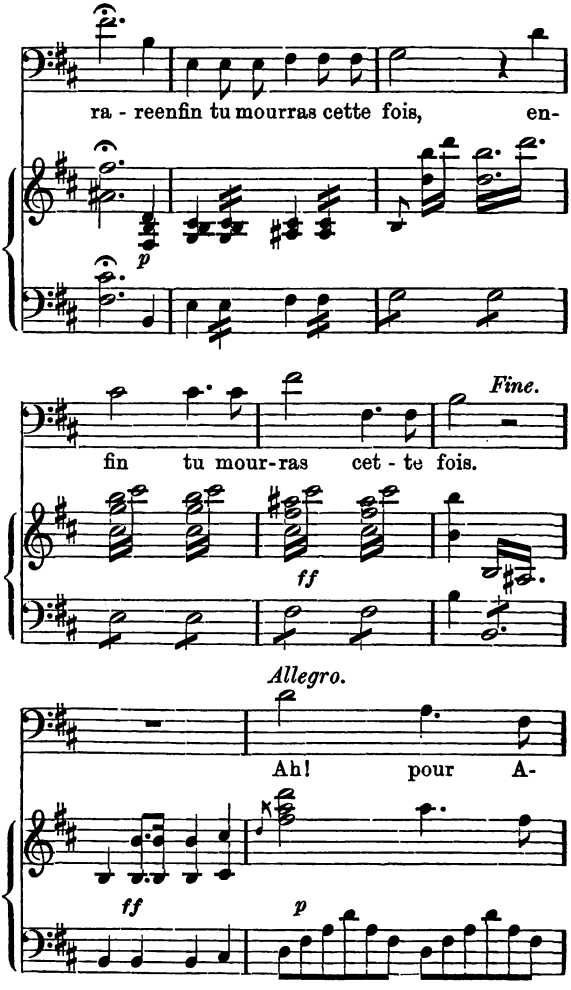
C. Muſikbeilagen.*

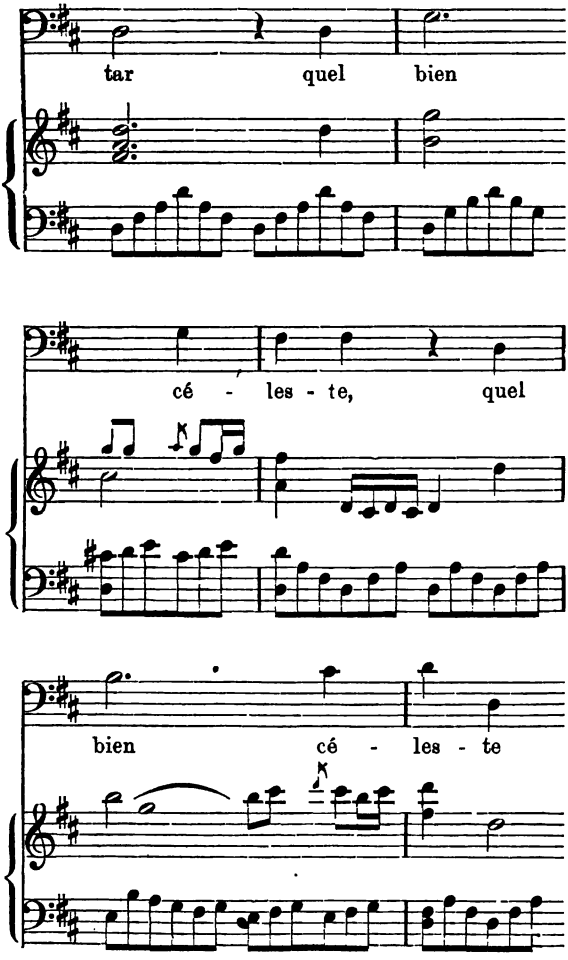
1. Aus „Tarare“ (S. 32). Die Arie Atar's im 5. Akt mit Auslaſſung des Vor- und Nachſpieles.

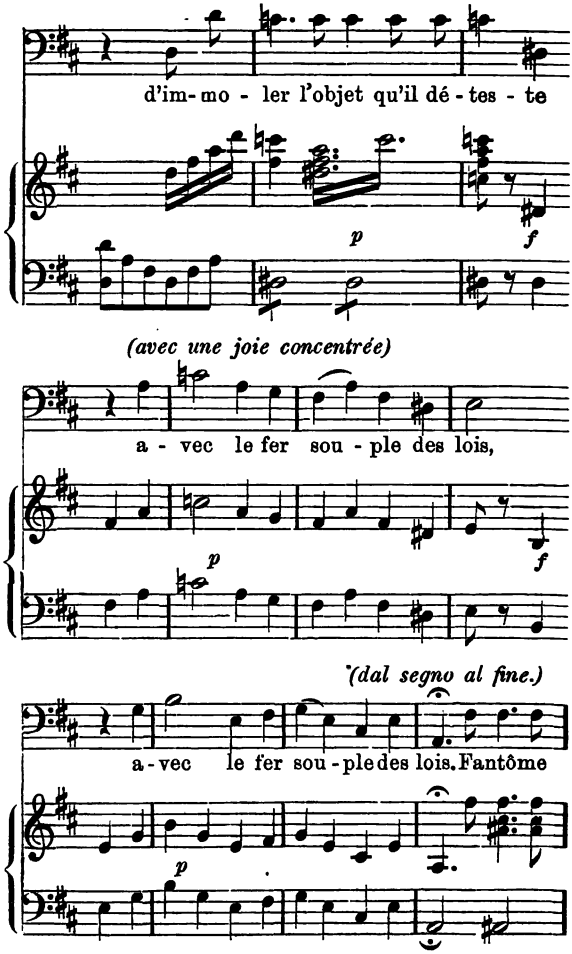


* Sämmtliche Klavierauszüge genau nach den Orcheſterpartituren vom Verfaſſer ſelbſt arrangirt.

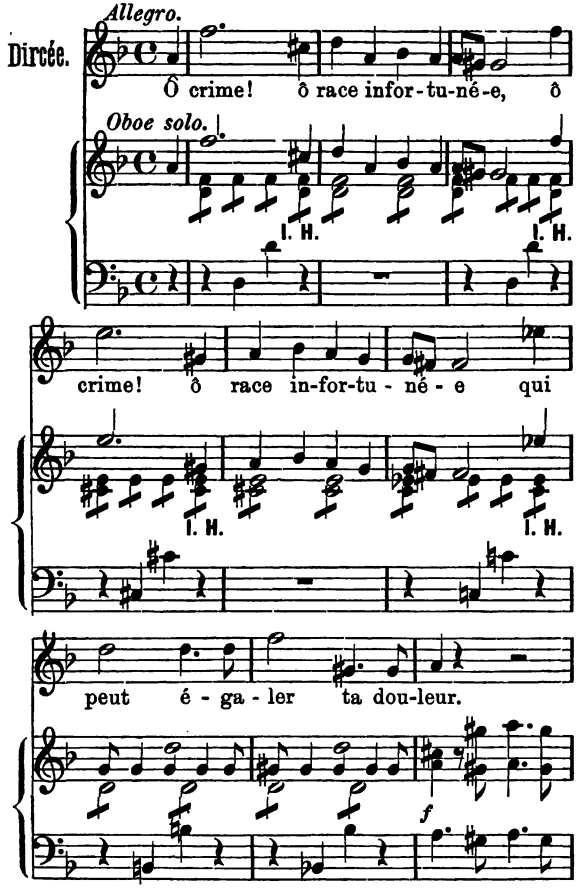

seul ex-citait ma co-lè - re, Ta-rareen-
ff
p
fin tu mourras cette fois, fan - tô - me
f
vain, Ta-

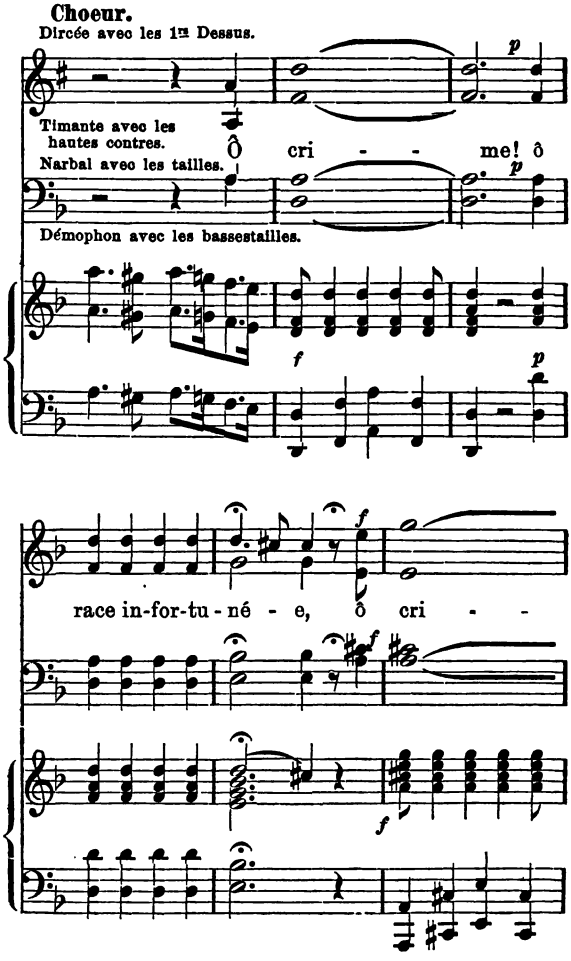

ra - reenfin tu mourras cette fois, en-
p
fin tu mour-ras cet - te fois.
Fine.
ff
Allegro.
Ah! pour A-
ff
p

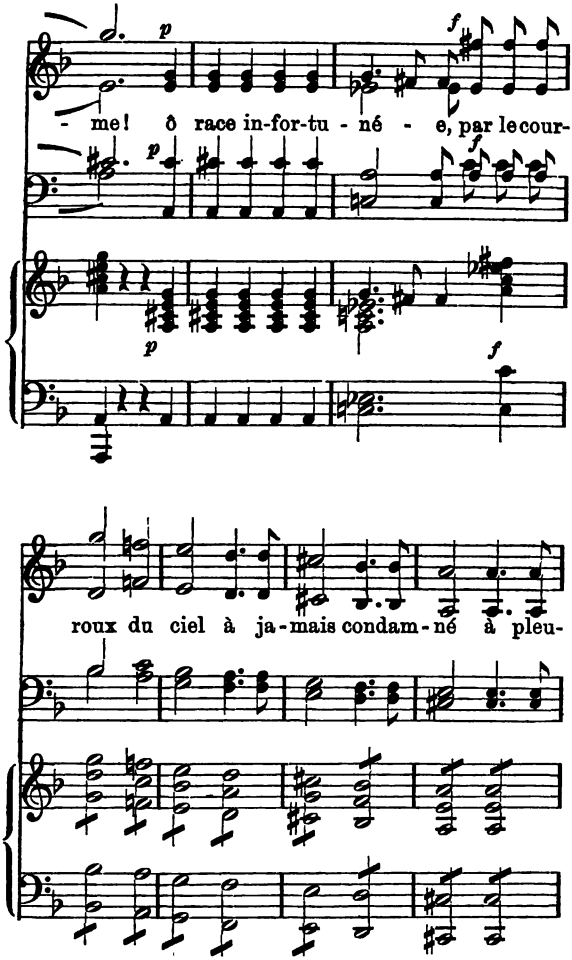

tar quel bien
cé - les - te, quel
bien cé - les - te

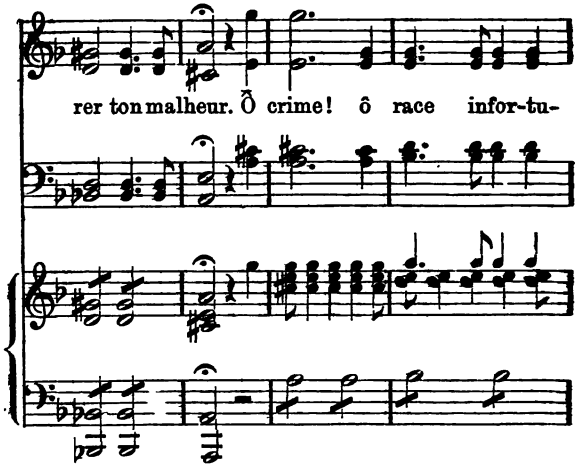

d'im-mo - ler l'objet qu'il dé - tes - te
p
f
(avec une joie concentrée)
a - vec le fer sou - ple des lois,
p
f
(dal segno al fine.)
a - vec le fer sou - ple des lois. Fantôme
p

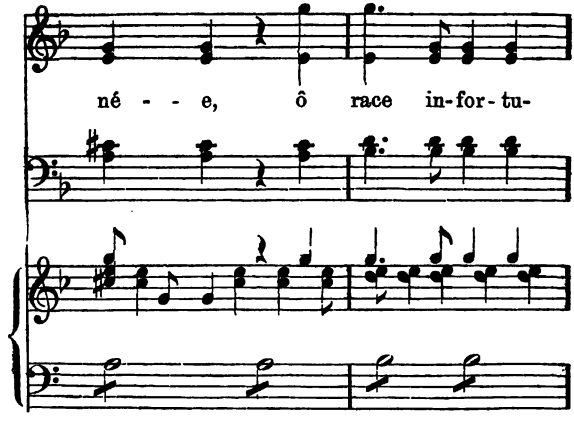
2. Aus Vogel's „Démophon." (S. 60.)
Letzter Teil des Quartett's im 3. Akt.

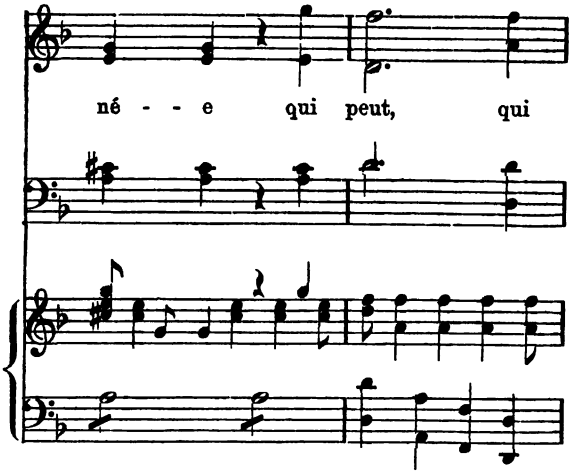


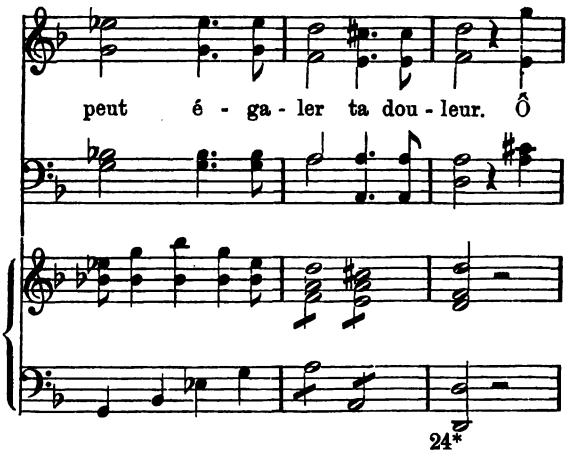

Choeur.
Dircée avec les 1es Dessus.
Timante avec les hautes contres.
Narbal avec les tailles.
Ô cri - - me! ô
Démophon avec les bassestailles.
race in-for-tu-né - e, ô cri - -

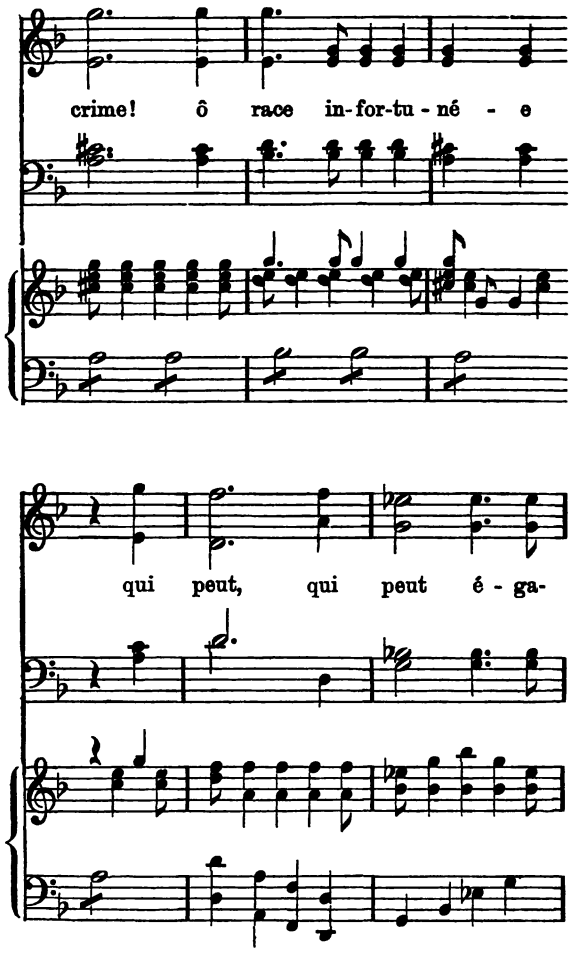

p
f
- me! ô race in-for-tu - né - e, par le cour-
p
f
p
f
roux du ciel à ja-mais condam-né à pleu-

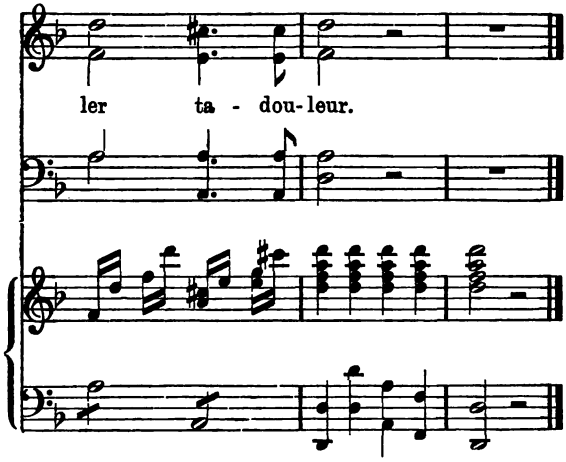

rer ton malheur. Ô crime! ô race infor-tu-


né - - e, ô race in-for-tu-

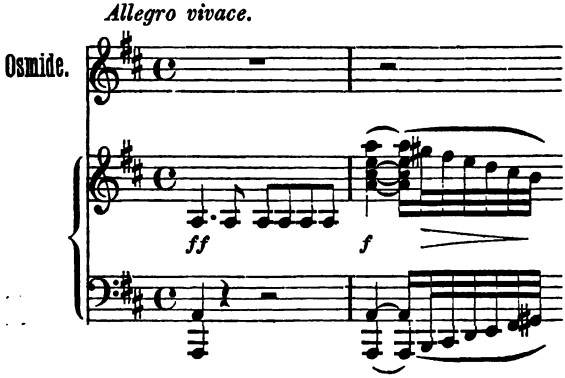

né - - e qui peut, qui

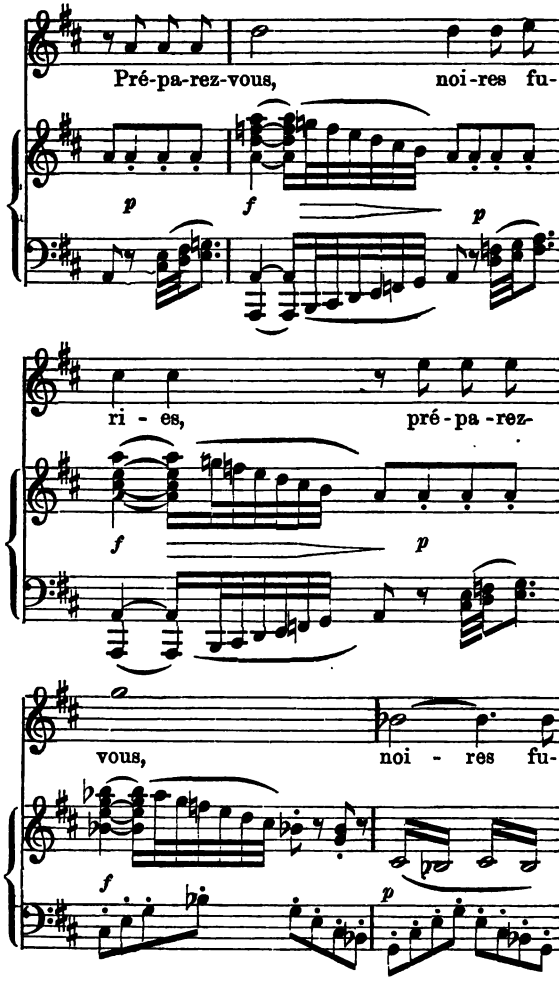

peut é - ga - ler ta dou - leur. Ô

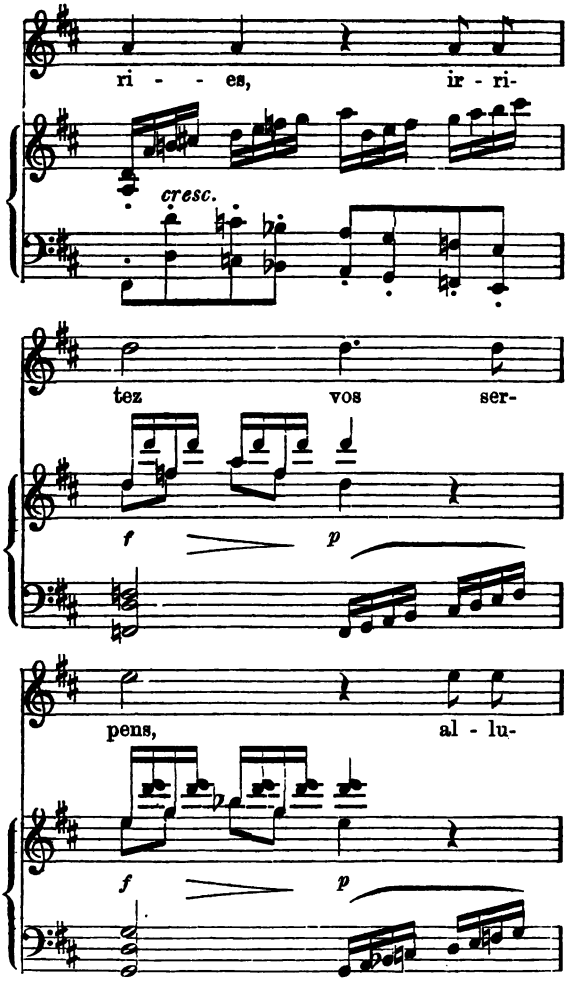

crime! ô race in-for-tu-né - e
qui peut, qui peut é - ga-

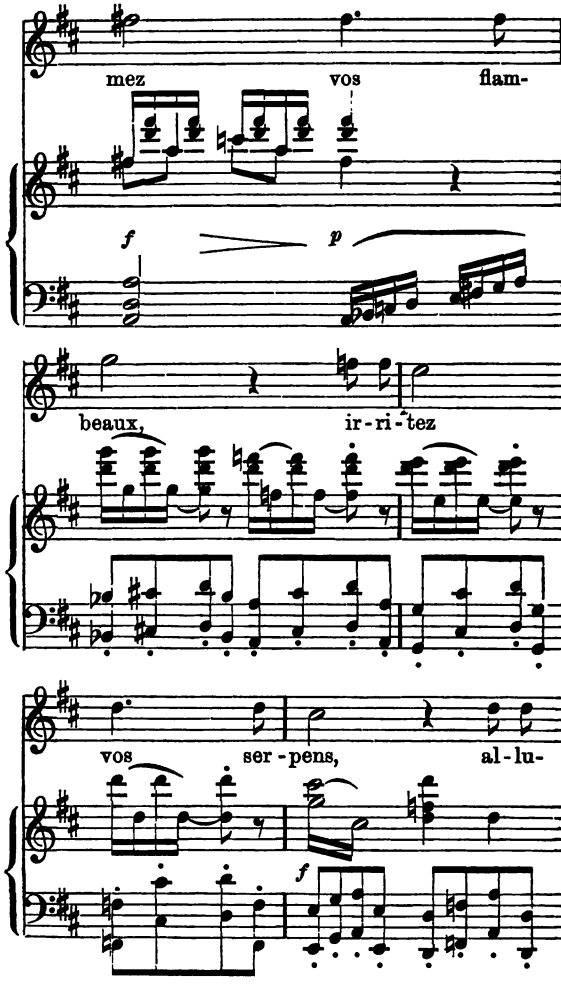


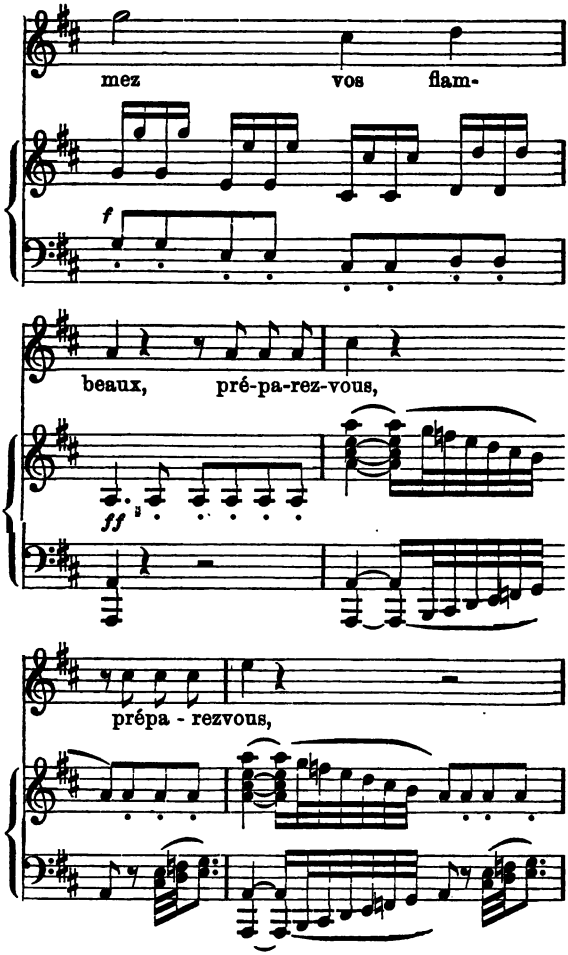
3. Aus Cherubini's „Démophon“ (S. 53) der Mittelſatz der Arie von Osmide im 2. Akt.

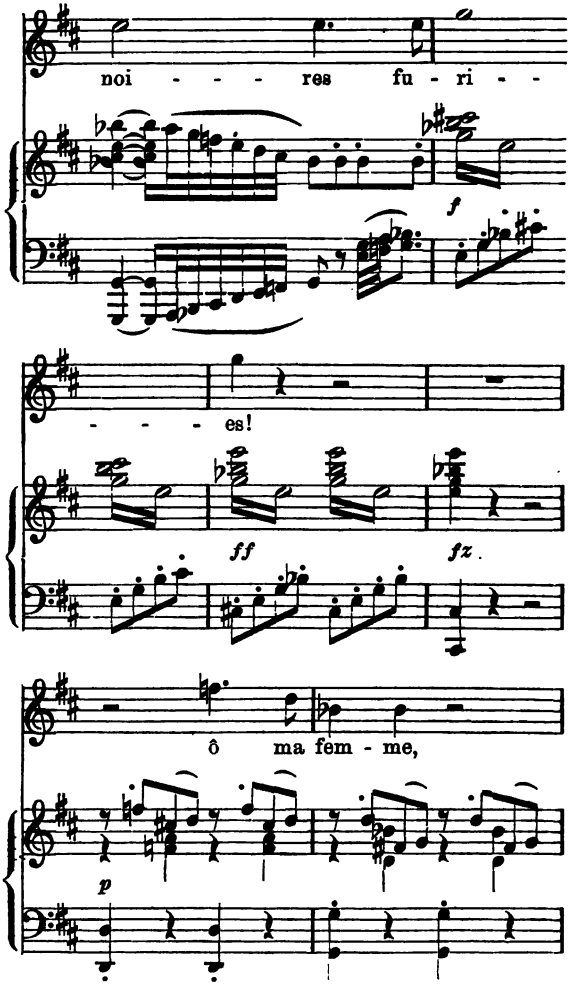


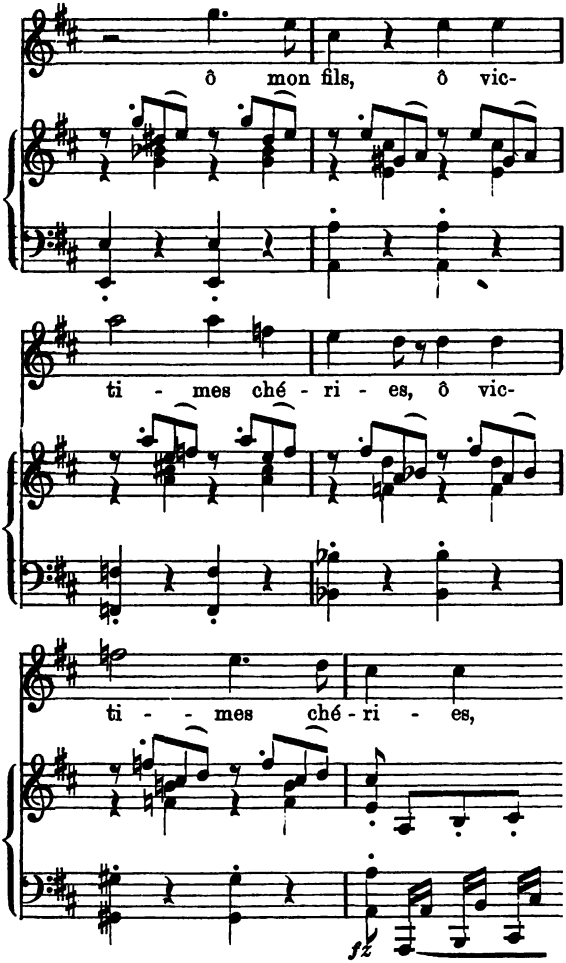

Pré-pa-rez-vous, noi-res fu-
ri - es, pré-pa-rez-
vous, noi - res fu-

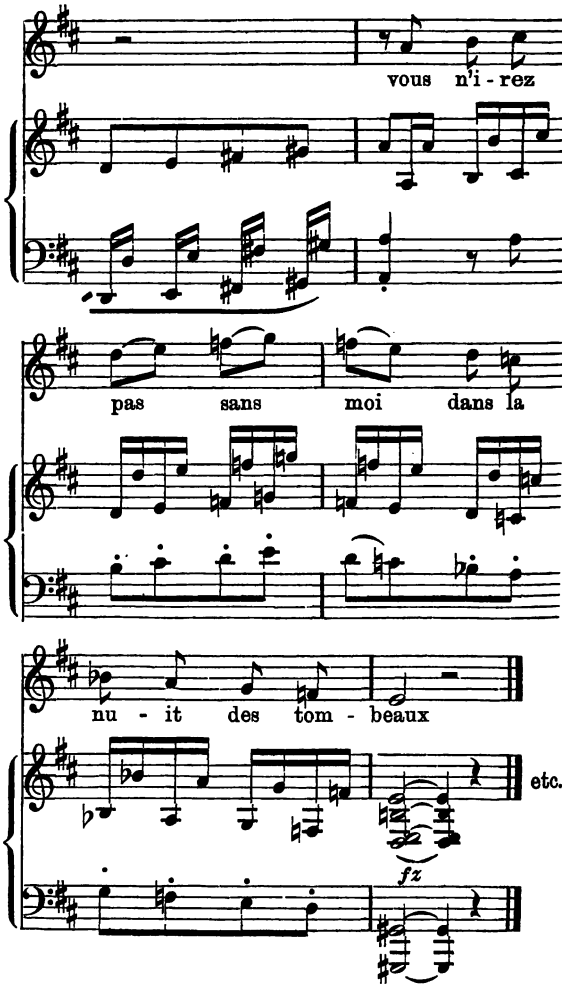

ri - - es, ir - ri-
cresc.
tez vos ser-
f p
pens, al - lu-
f p


mez
vos
flam-
f
p
beaux,
ir-ri-tez
vos
ser-pens,
al-lu-
f

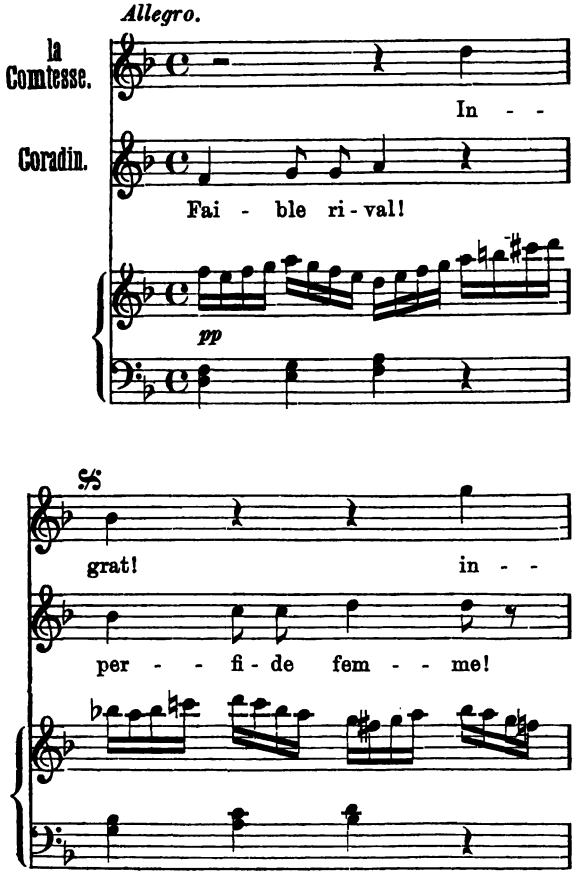

mez vos flam-
f
beaux, pré-pa-rez-vous,
ff
prépa - rezvous,

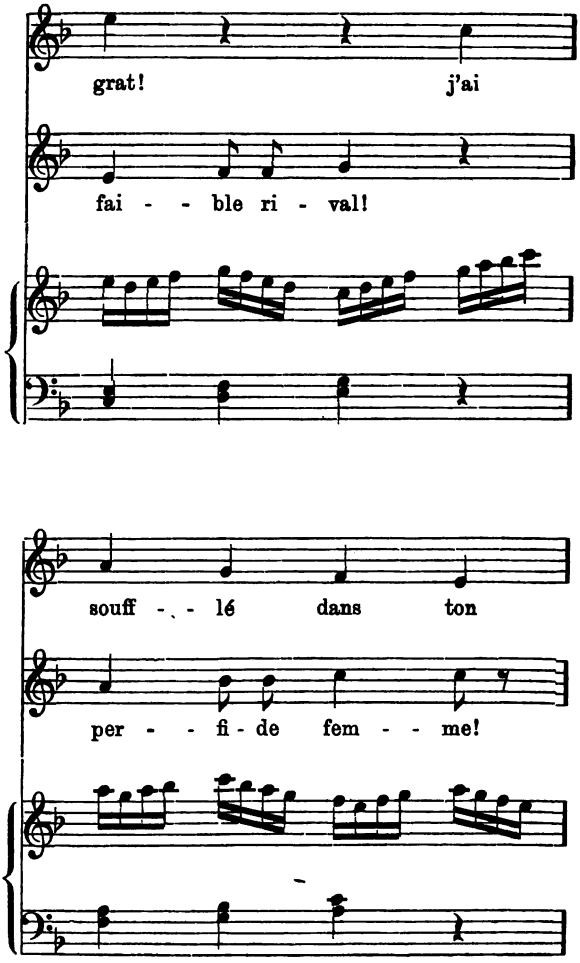

noi - - - - res fu - ri - -
f
- - - - es!
ff
fz
ô ma fem - me,
p

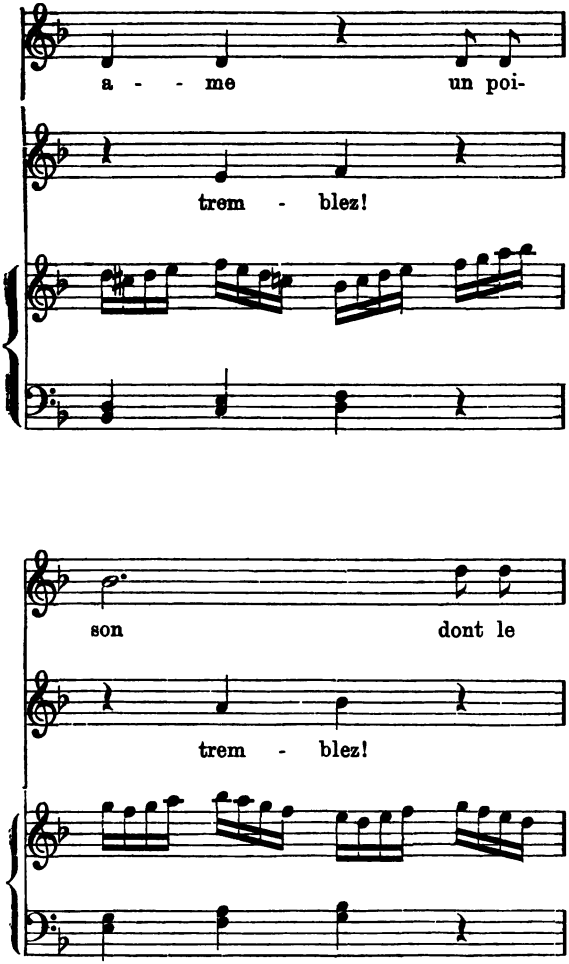

ô mon fils, ô vic-
ti - mes ché - ri - es, ô vic-
ti - - mes ché - ri - es,
fz

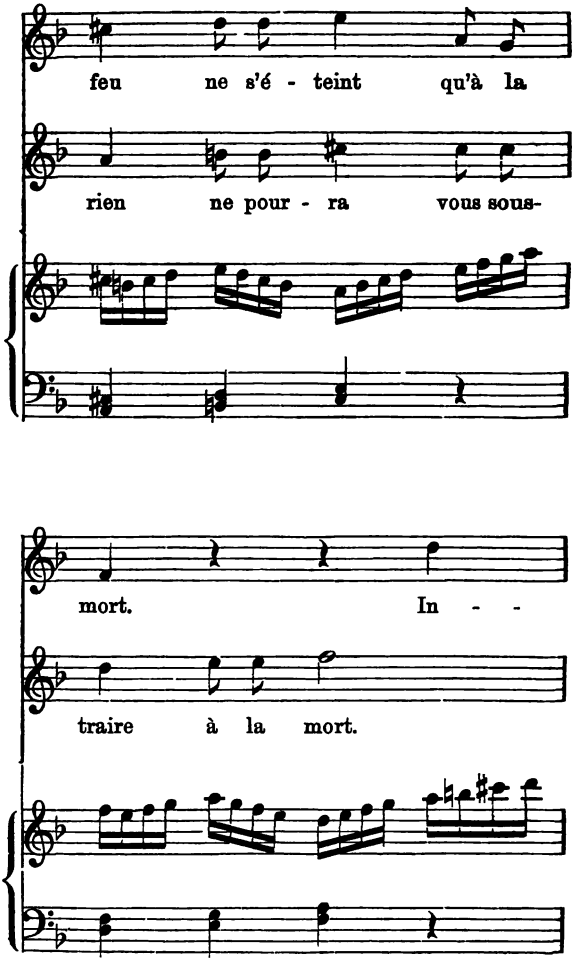

vous n'i - rez
pas sans moi dans la
nu - it des tom - beaux
etc.
fz

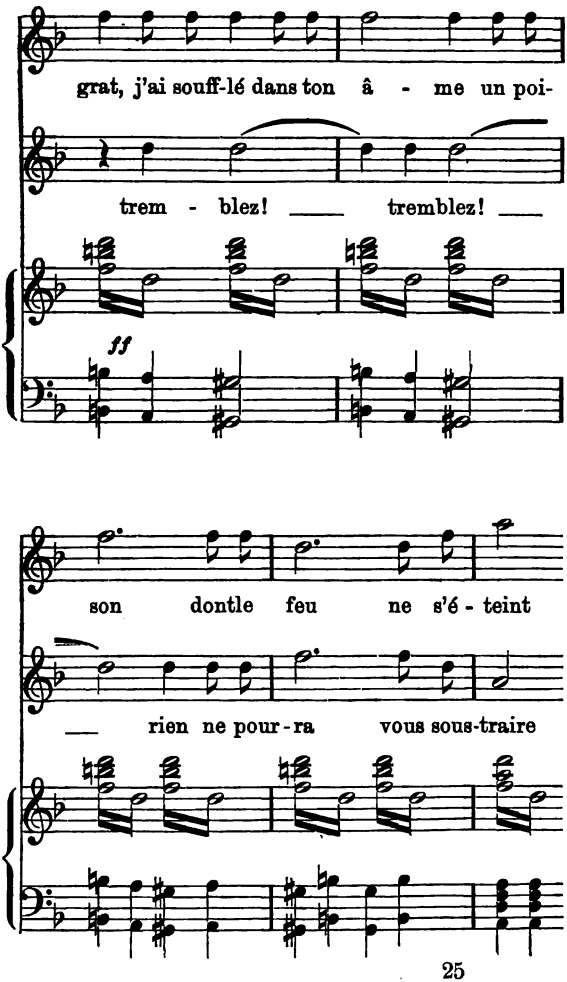
4. Aus „Euphrosine“ (S. 118). Letzter Theil des Eifersuchtsduetts.

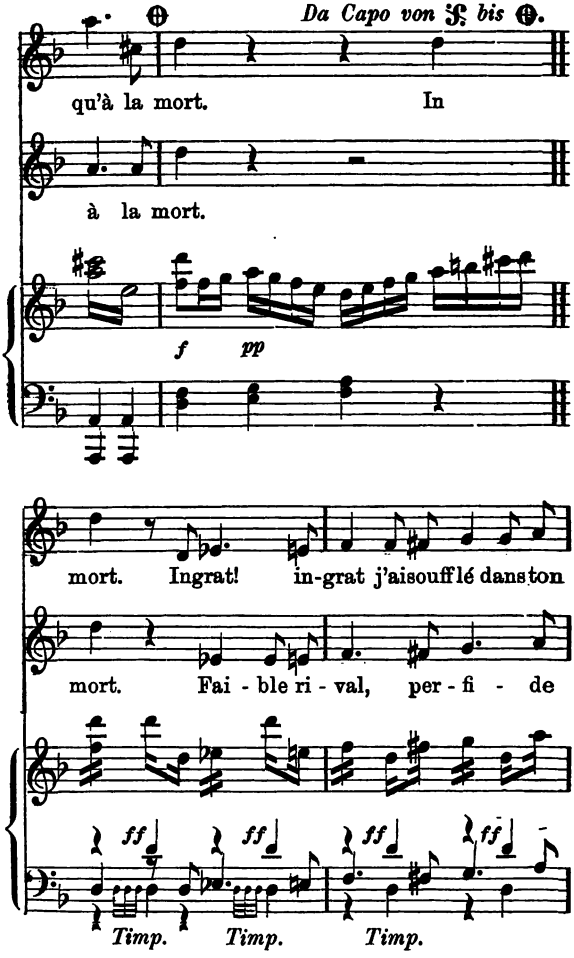


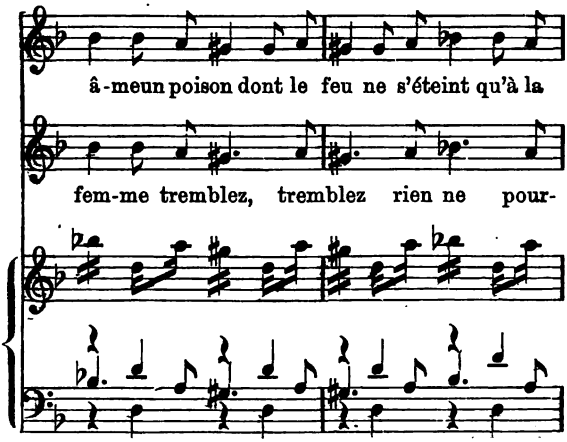

grat! j'ai
fai - - ble ri - val!
souff - - lé dans ton
per - - fi - de fem - - me!

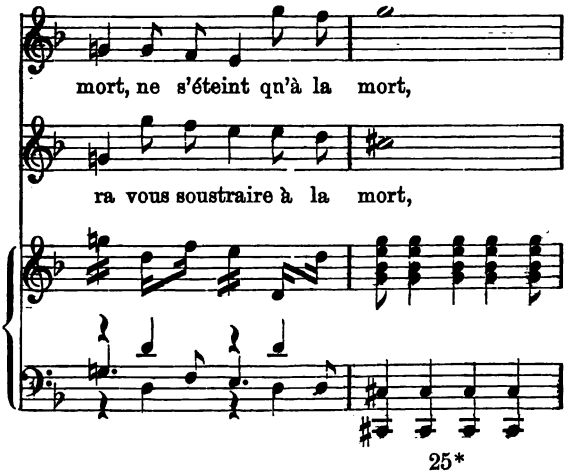

a - - me
un poi-
trem - blez!
son
dont le
trem - blez!

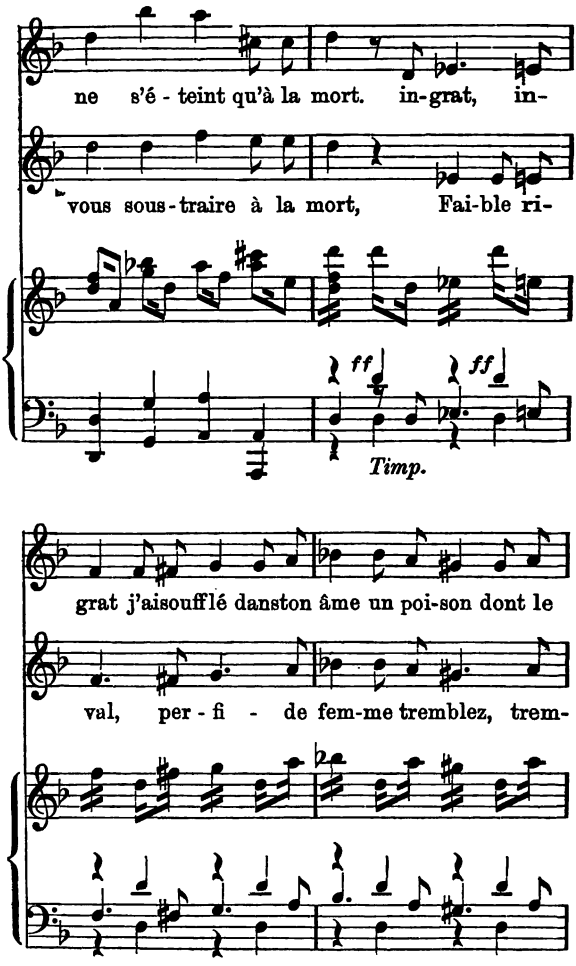

feu ne s'é - teint qu'à la
rien ne pour - ra vous sous-
mort. In - -
traire à la mort.

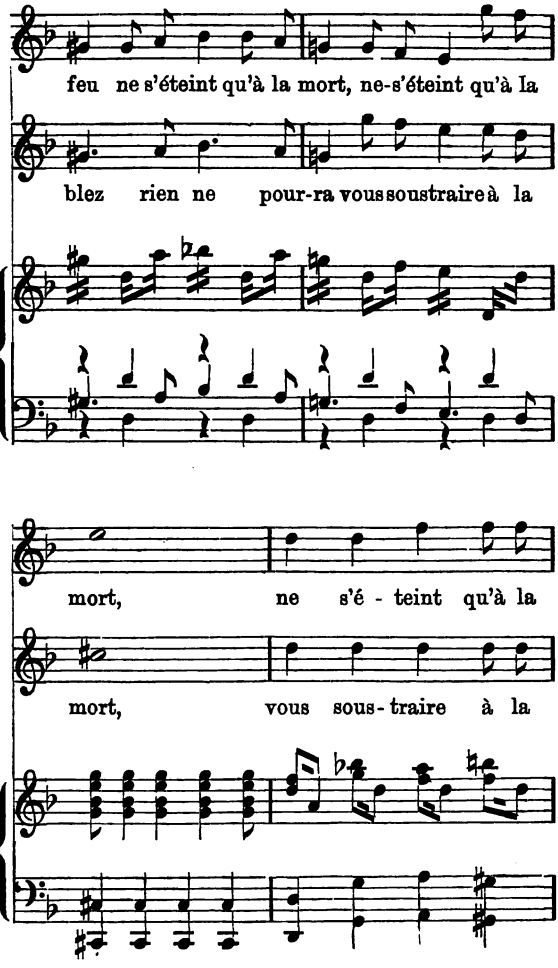

grat, j'ai souff-lé dans ton â - me un poi-
trem - blez! ___ tremblez! ___
ff
son dontle feu ne s'é - teint
___ rien ne pour-ra vous sous-traire

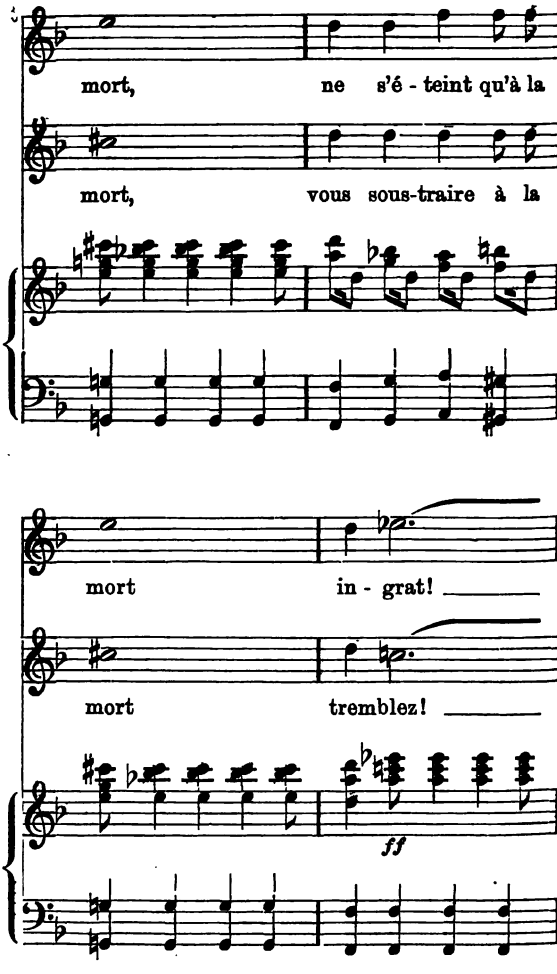

Da Capo von 𝄋 bis 𝄐.
qu'à la mort. In
à la mort.
f pp
mort. Ingrat! in-grat j'aisoufflé dans ton
mort. Fai - ble ri - val, per - fi - de
ff ff ff ff
Timp. Timp. Timp.

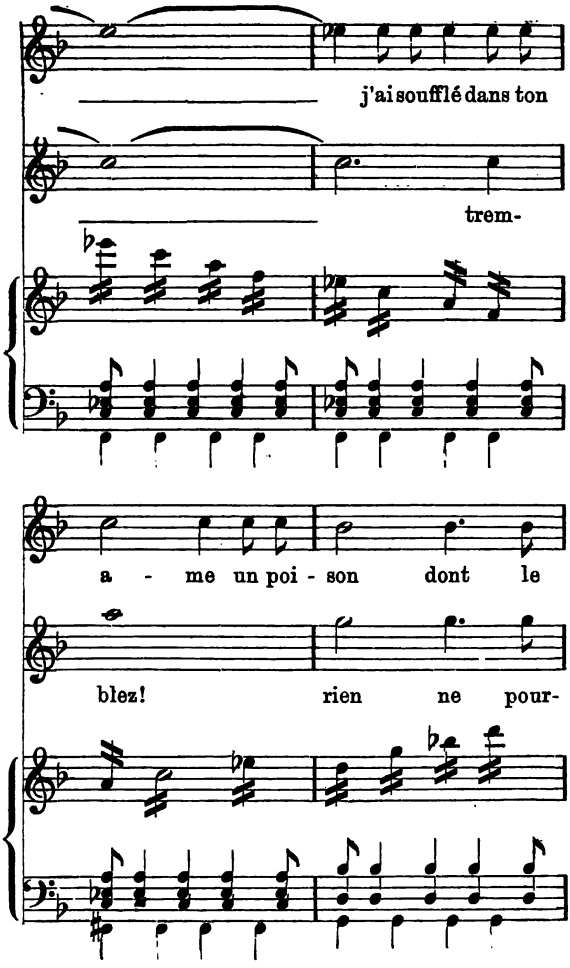

â-meun poison dont le feu ne s'éteint qu'à la
fem-me tremblez, tremblez rien ne pour-

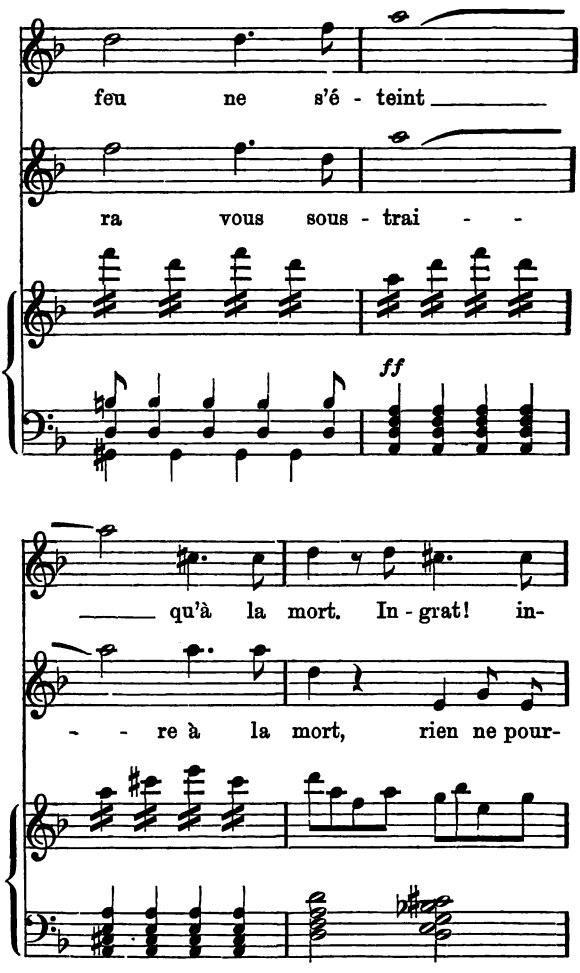

mort, ne s'éteint qu'à la mort,
ra vous soustraire à la mort,

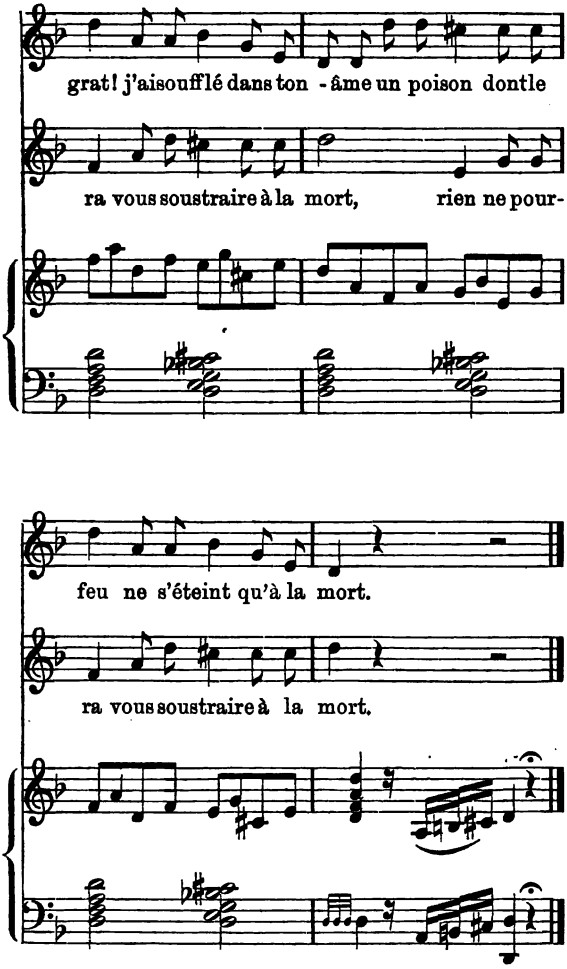

ne s'é - teint qu'à la mort. in-grat, in-
vous sous-traire à la mort, Fai-ble ri-
ff
ff
Timp.
grat j'aisoufflé danston âme un poi-son dont le
val, per - fi - de fem-me tremblez, trem-


feu ne s'éteint qu'à la mort, ne-s'éteint qu'à la
blez rien ne pour-ra vous soustraire à la
mort, ne s'é - teint qu'à la
mort, vous sous-traire à la

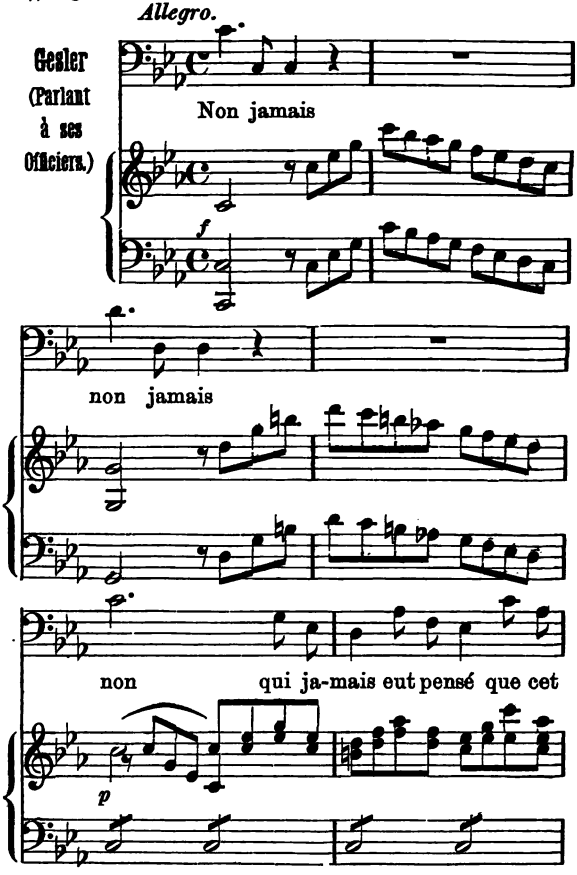

mort, ne s'é - teint qu'à la
mort, vous sous-traire à la
mort in - grat!
mort tremblez!
ff

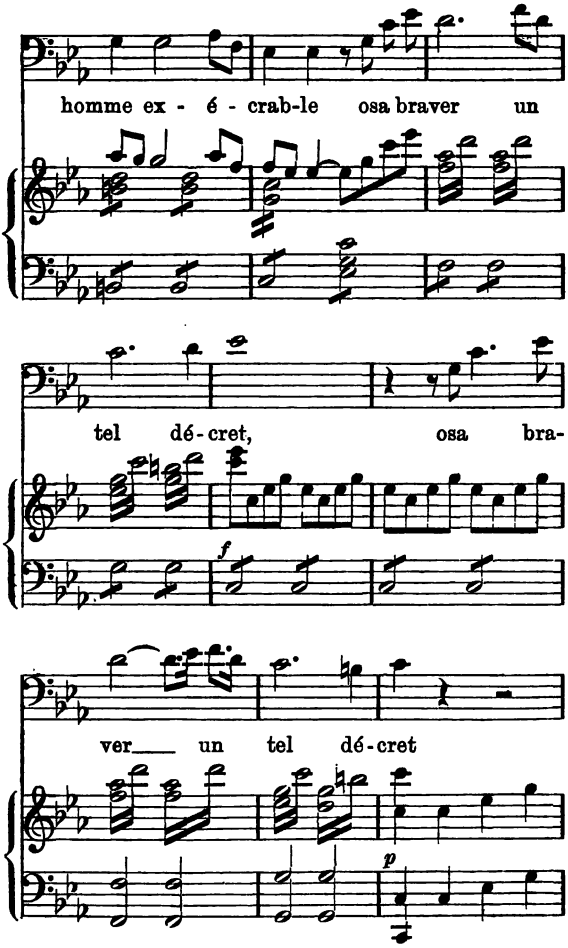

j'ai soufflé dans ton
trem-
a - me un poi - son dont le
blez! rien ne pour-

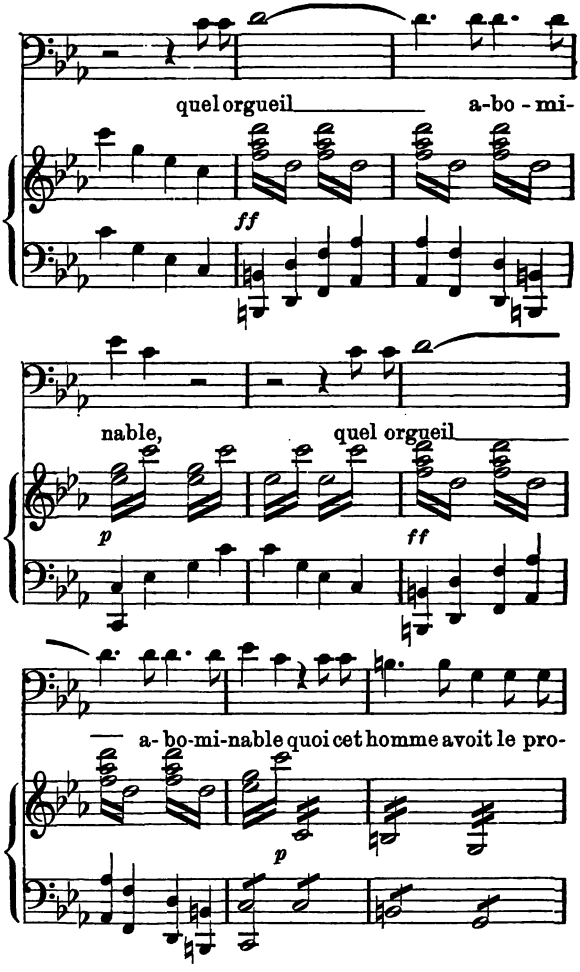

feu ne s'é - teint
ra vous sous - trai - -
ff
qu'à la mort. In - grat! in-
- - re à la mort, rien ne pour-

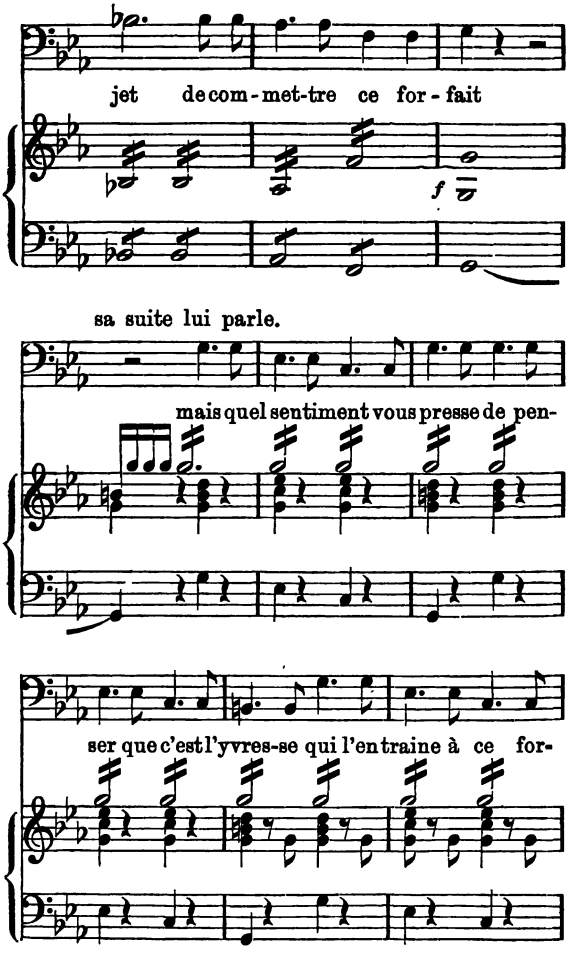

grat! j'aisoufflé dans ton - âme un poison dontle
ra vous soustraire à la mort, rien ne pour-
feu ne s'éteint qu'à la mort.
ra vous soustraire à la mort.

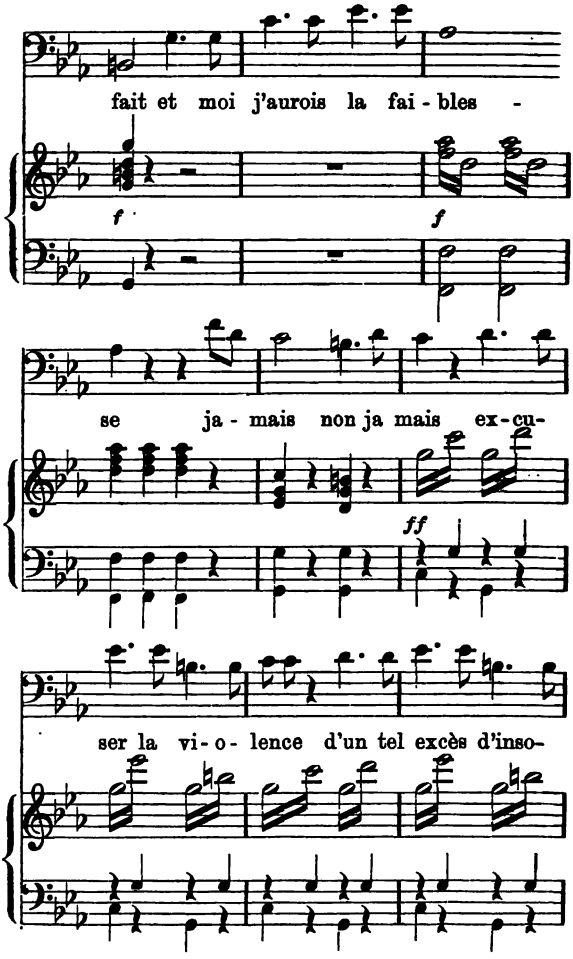
5. Aus „Guillaume Tell“ (S. 202). Der Hauptſatz der Arie Geßler's im 2. Akt mit Auslaſſung des Vor- und Nachſpiels.

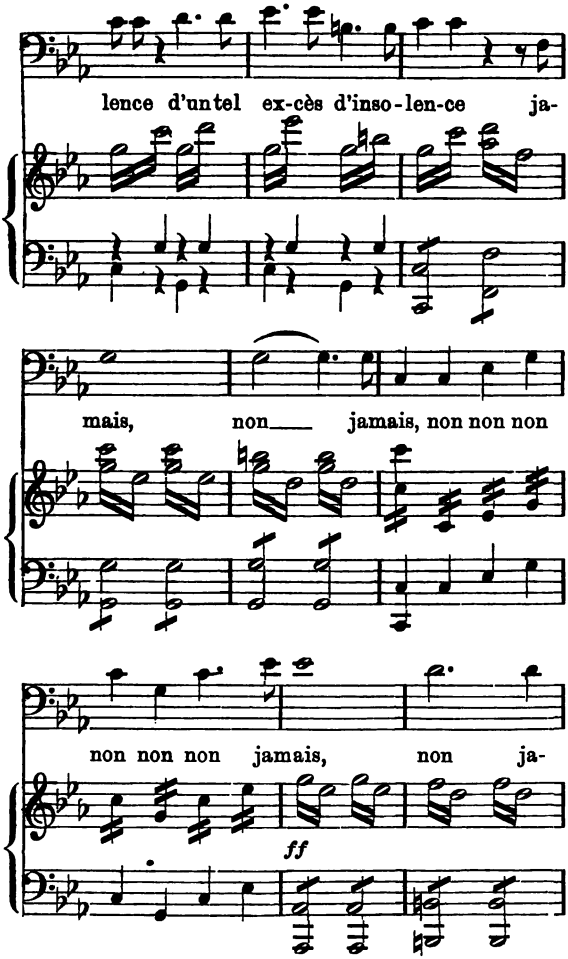


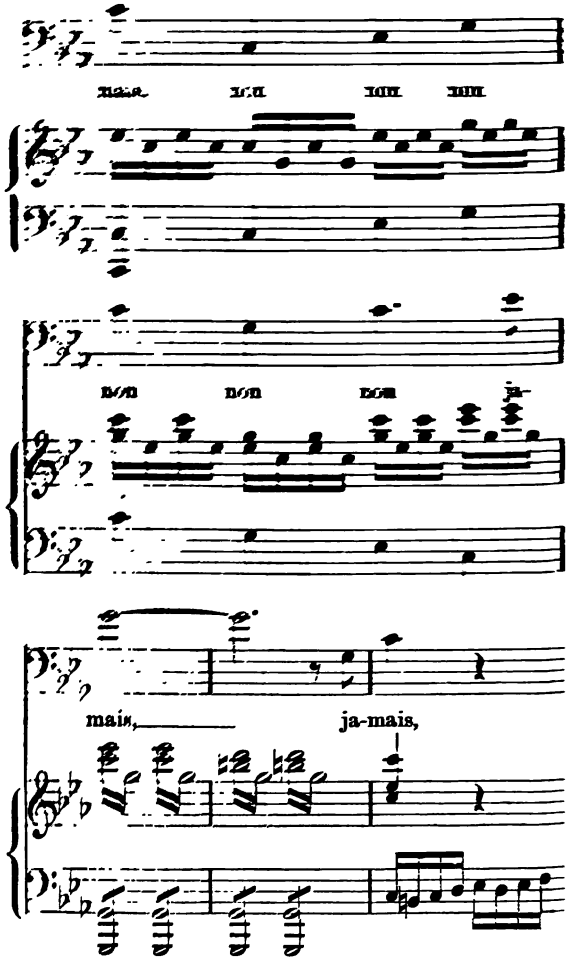

homme ex - é - crab-le osa braver un
tel dé-cret, osa bra-
f
ver un tel dé-cret
p

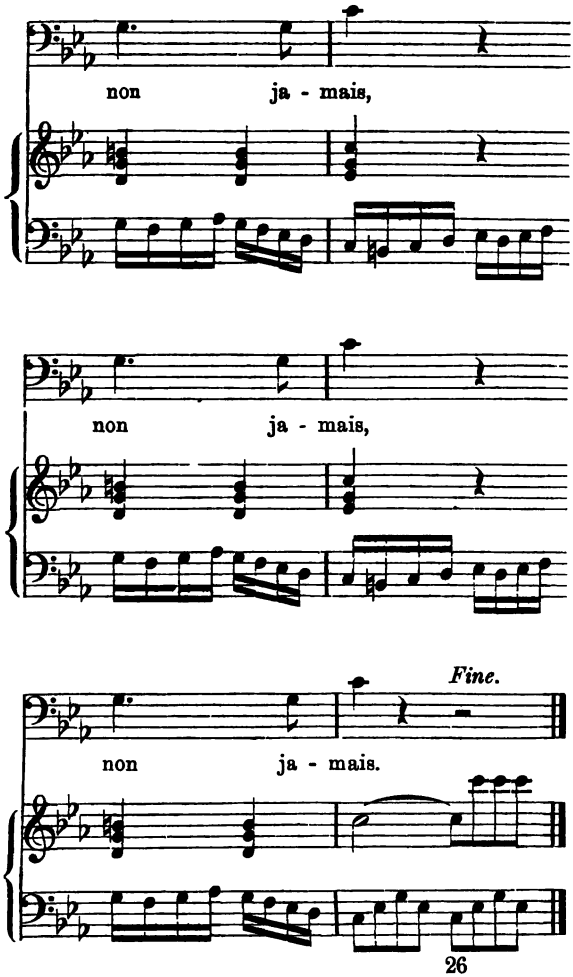

quel orgueil a-bo - mi-
ff
nable, quel orgueil
p
ff
a- bo-mi-nable quoi cet homme avoit le pro-
p


jet de com-met-tre ce for-fait
f
sa suite lui parle.
mais quel sentiment vous presse de pen-
ser que c'est l'yvres-se qui l'entraine à ce for-

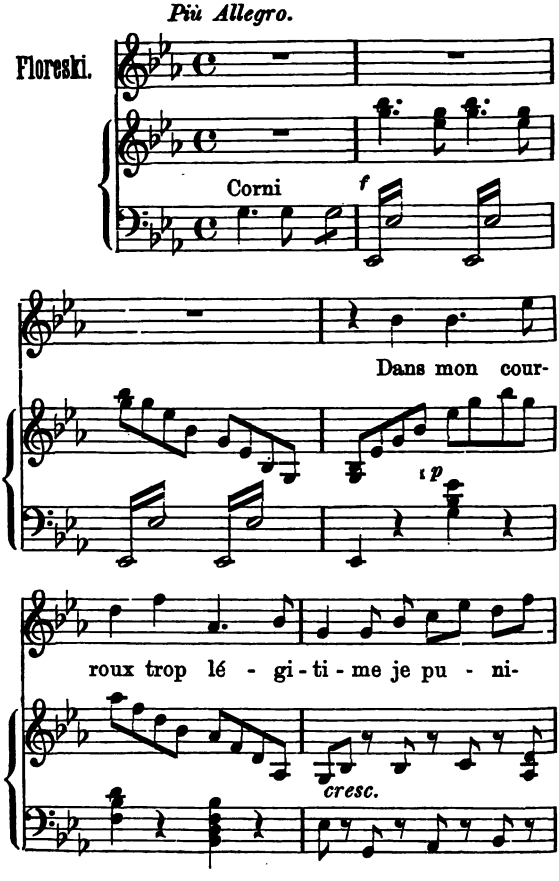

fait et moi j'aurois la fai - bles -
f
f
se ja - mais non ja mais ex-cu-
ff
ser la vi-o- lence d'un tel excès d'inso-

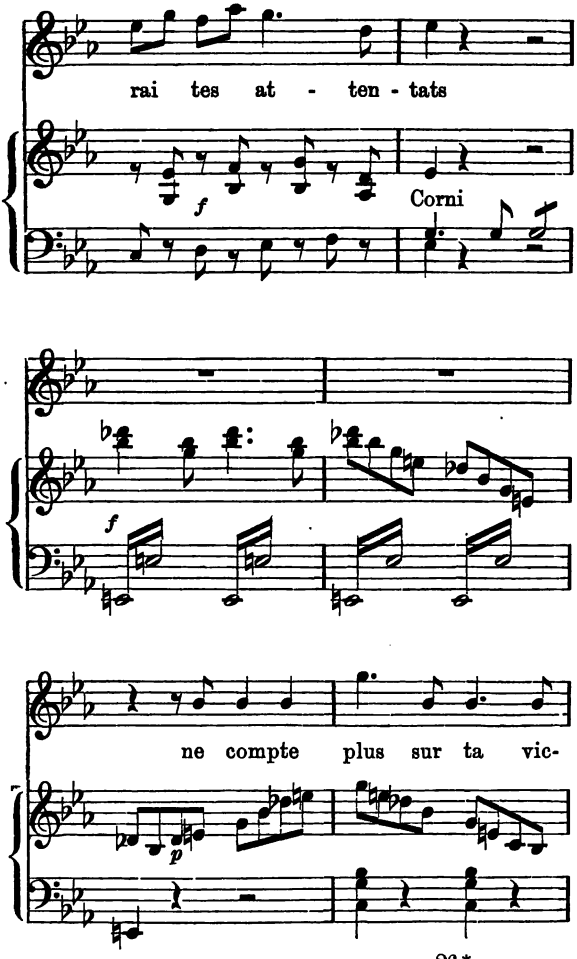

lence d'un tel ex-cès d'inso-len-ce ja-
mais, non jamais, non non non
non non non jamais, non ja-
ff

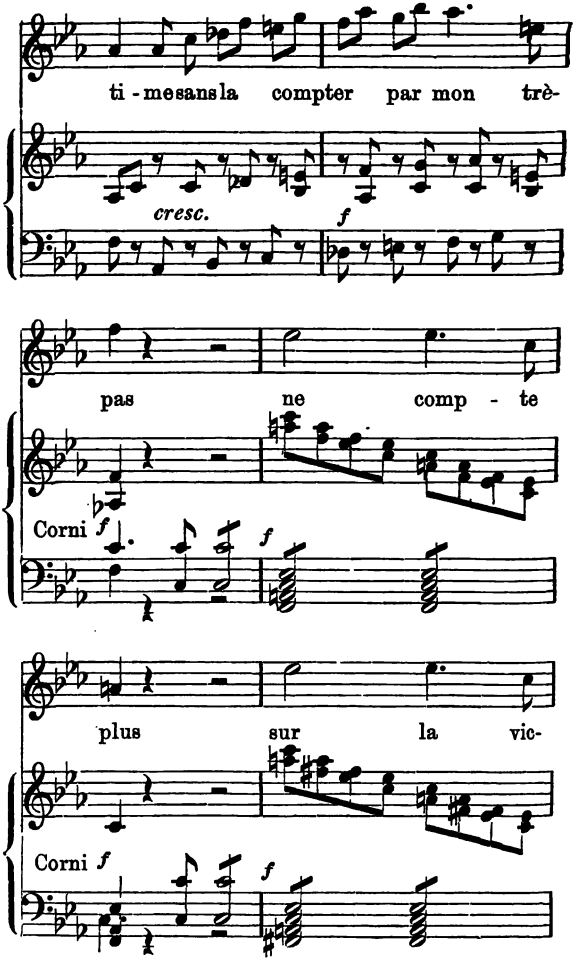

mais, ja-mais,

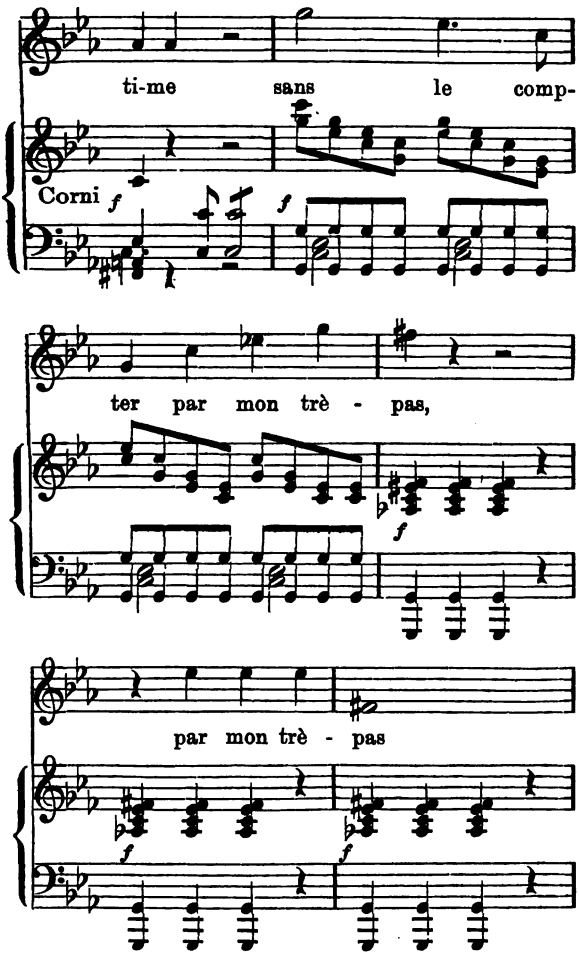

non ja - mais,
non ja - mais,
Fine.
non ja - mais.

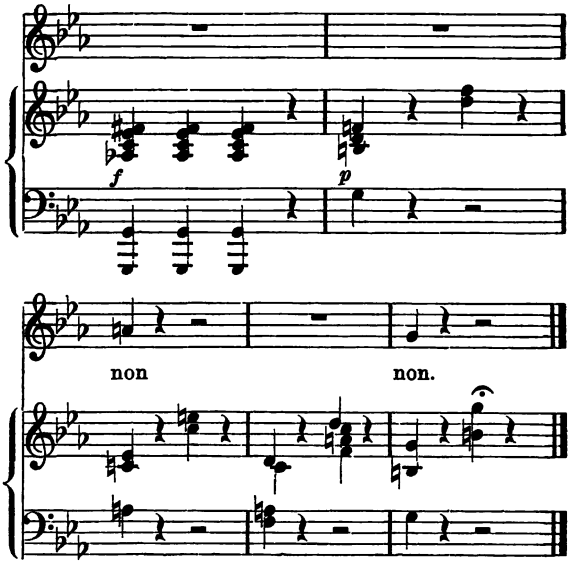
6. Aus Cherubini's „Lodoïska“ (S.212) der Mittelſatz der Arie Floreski's im 2. Akt.



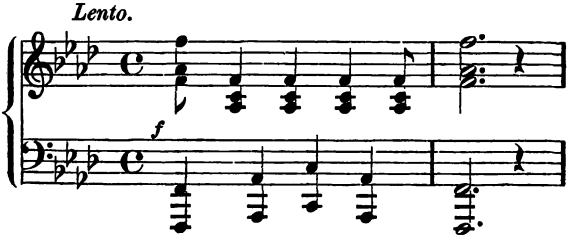

rai tes at - ten - tats
f
Corni
f
ne compte plus sur ta vic-
p

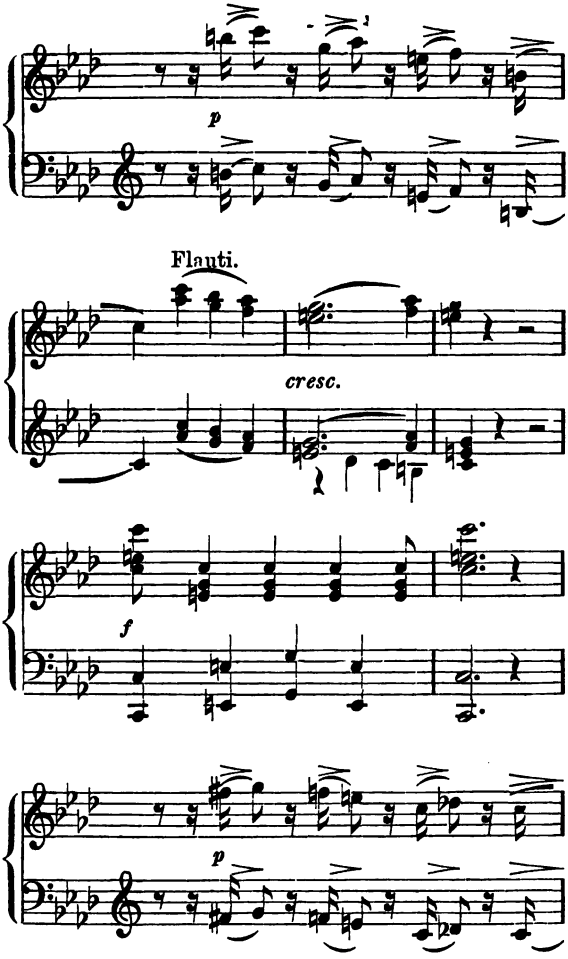

ti - me sans la compter par mon trè-
cresc.
f
pas ne comp - te
Corni f
f
plus sur la vic-
Corni f
f

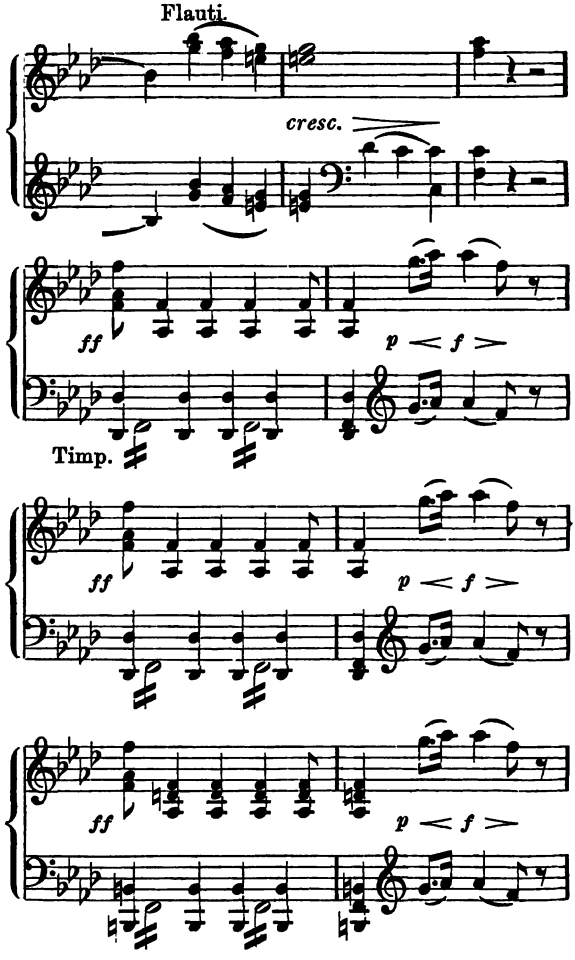

ti-me sans le comp-
Corni
ter par mon trè - pas,
par mon trè - pas

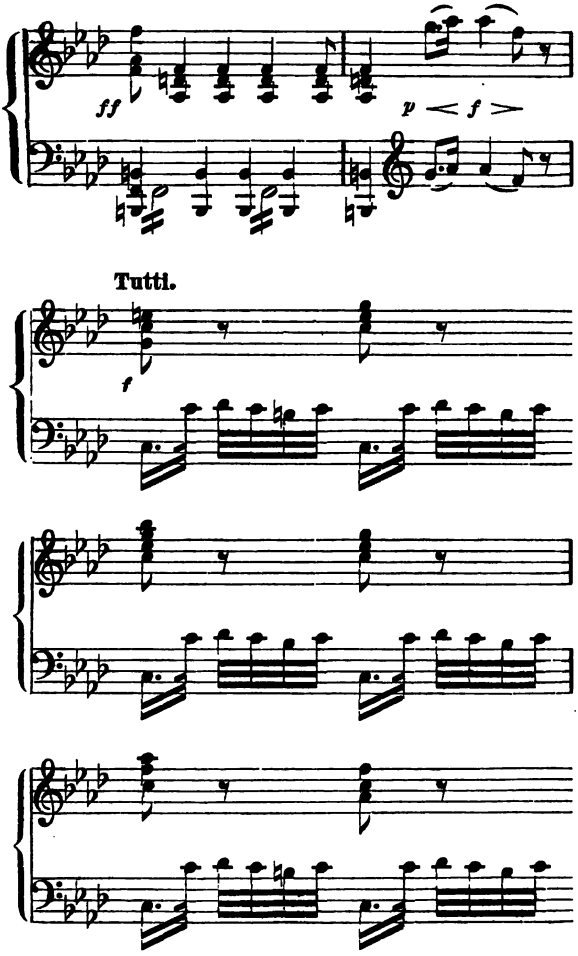


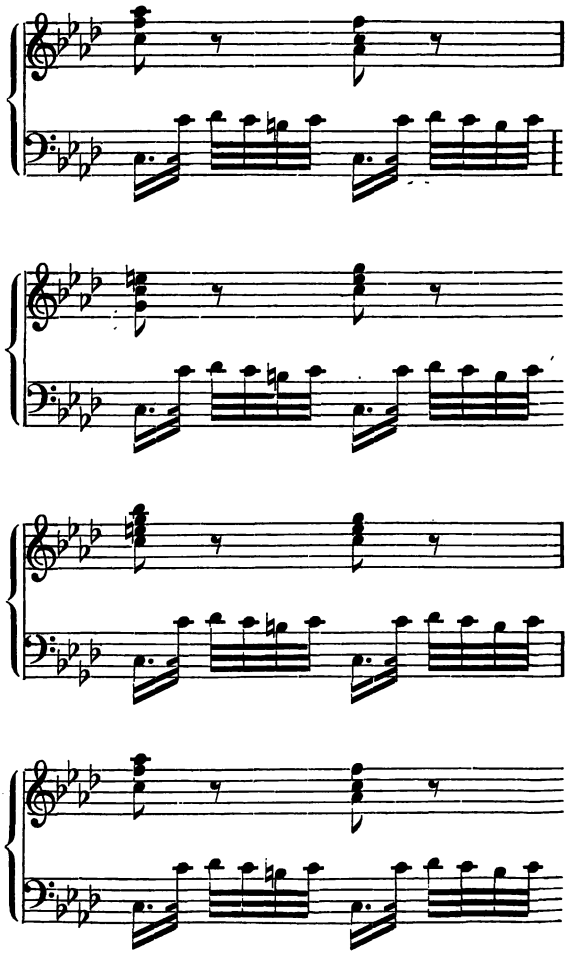
7. Aus „Stratonice“ (S. 231). Die Introduction der Ouvertüre nebſt den Anfangstakten des Allegro.

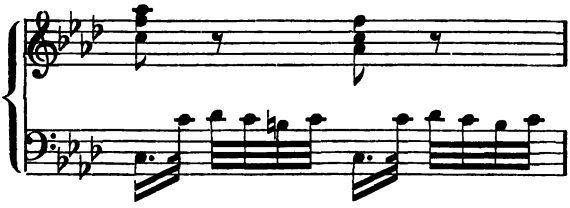


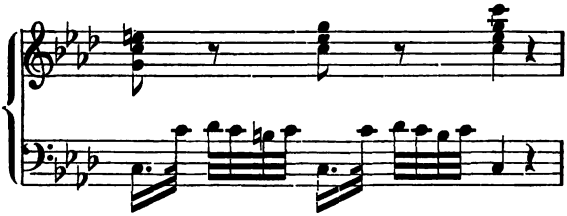

p
Flauti.
cresc.
f
p

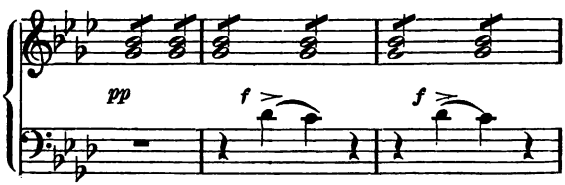

Flauti.
cresc.
ff
p < f >
Timp.
ff
p < f >
ff
p < f >

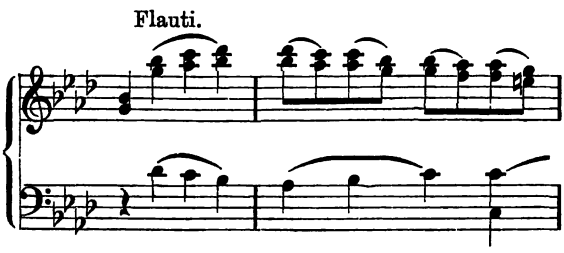

ff
p < f >
Tutti.
f

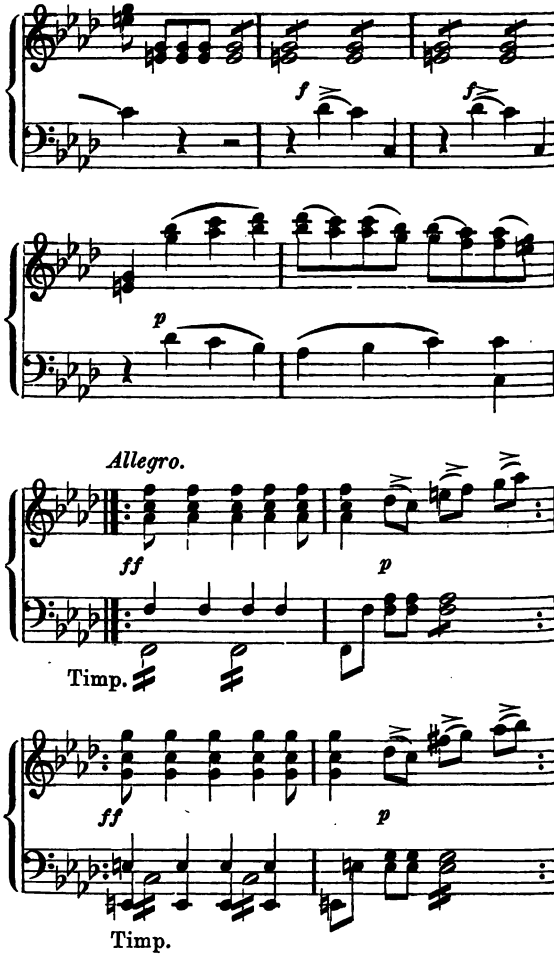


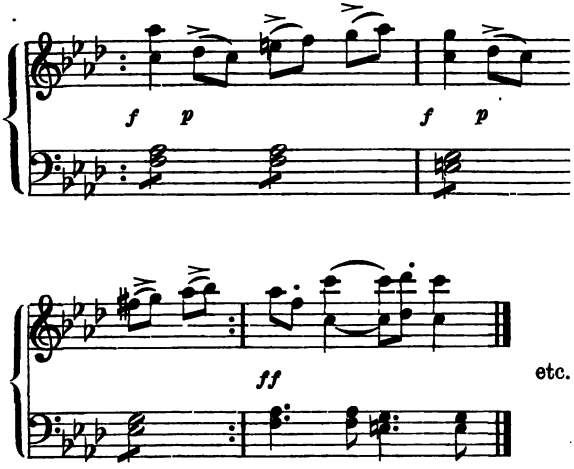




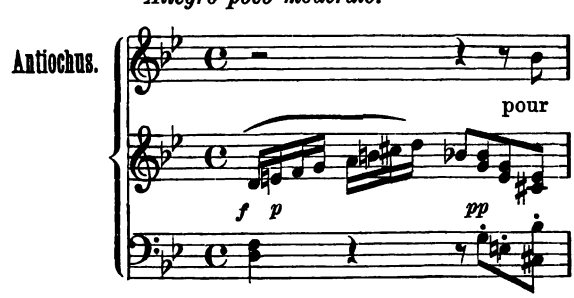

pp
f
f

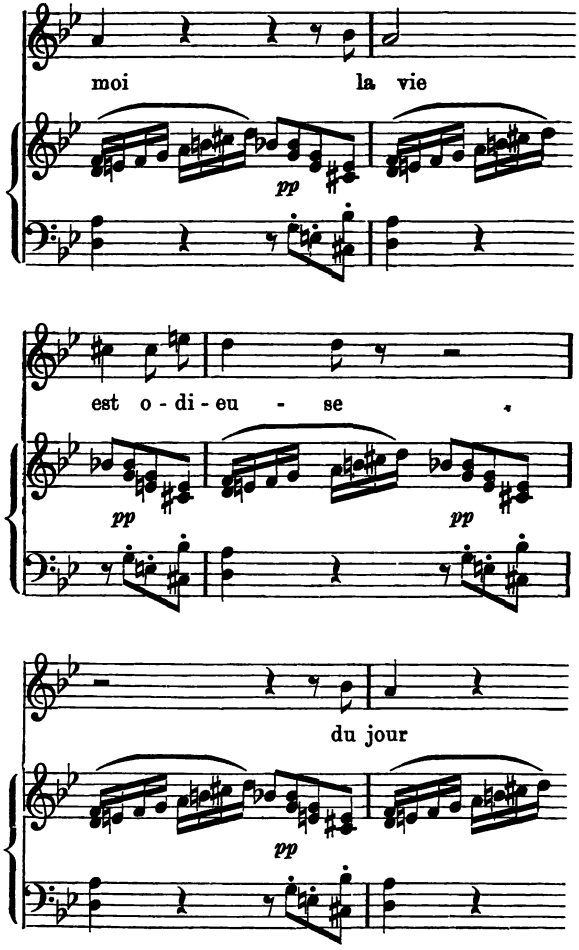

Flauti.

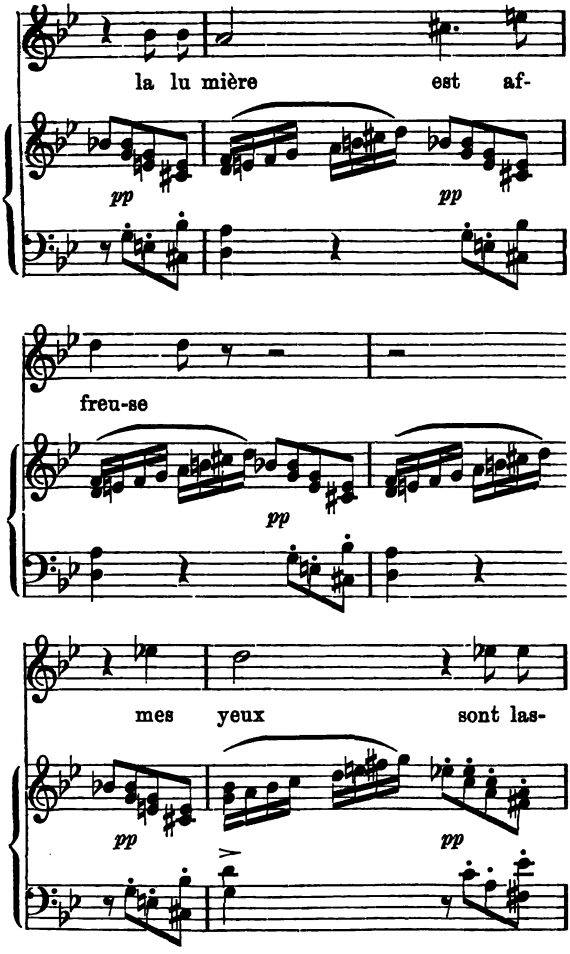

f
f
p
Allegro.
ff
p
Timp.
ff
p
Timp.

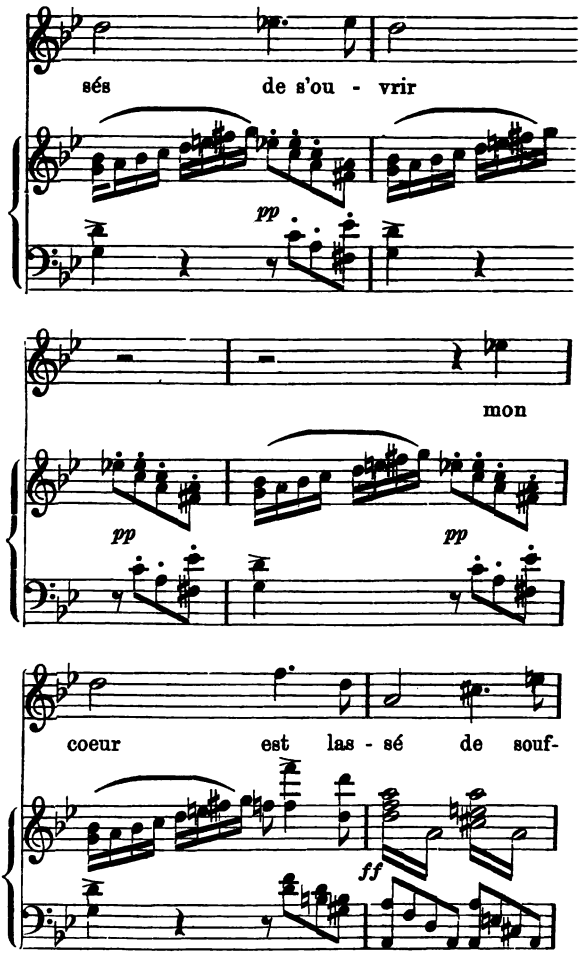


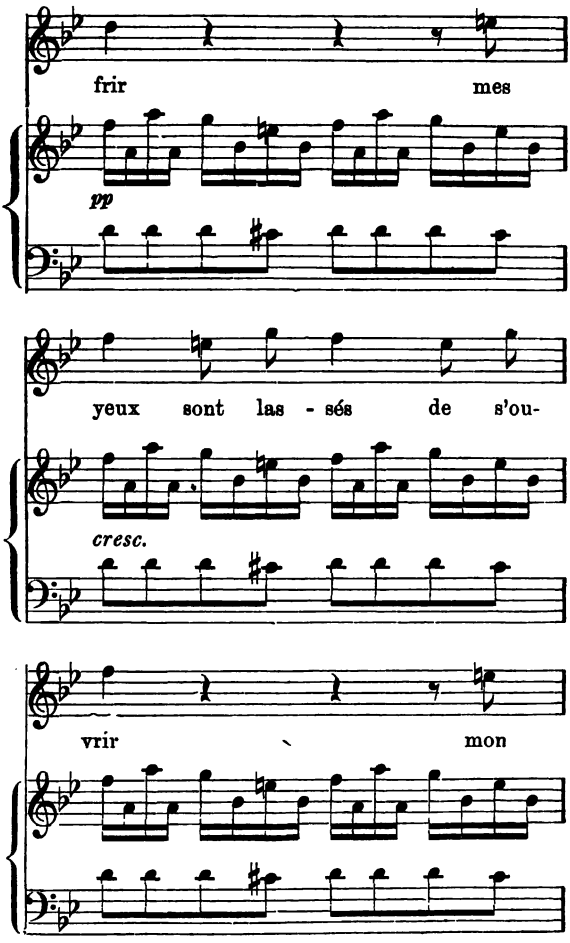
8. Aus „Stratonice“ (S. 233). Eine Stelle aus dem Allegro der Arie des Antiochus.

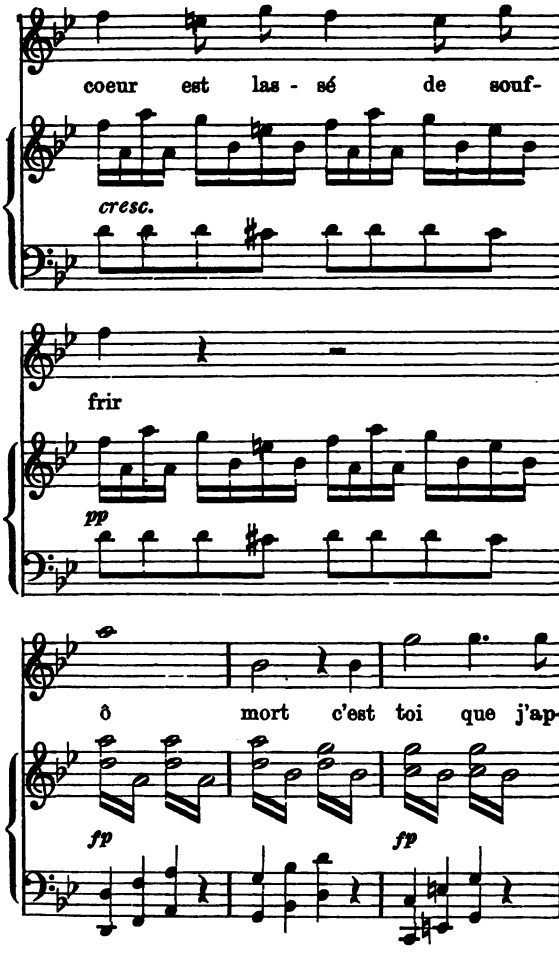


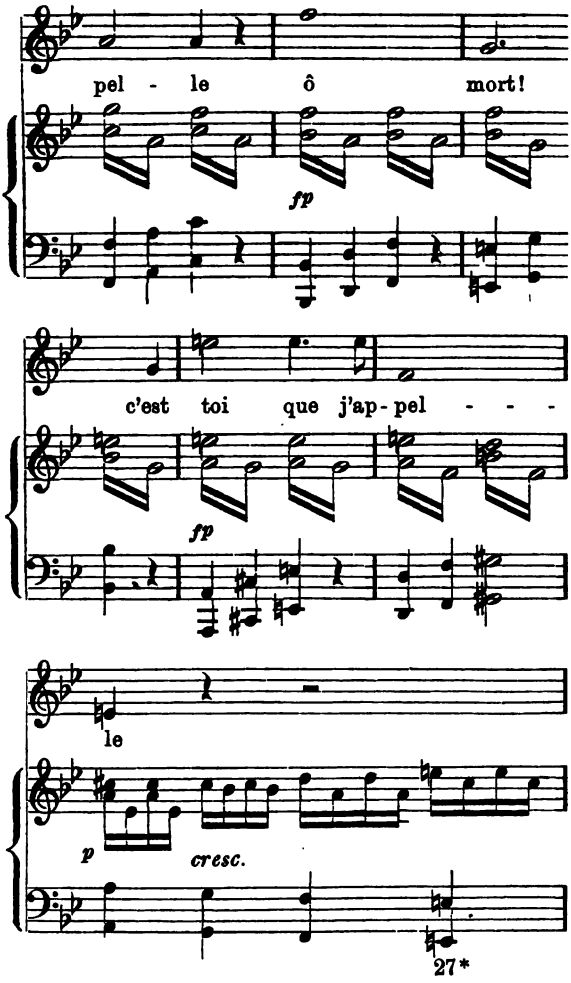

moi
la vie
pp
est o - di - eu - se
pp
pp
du jour
pp

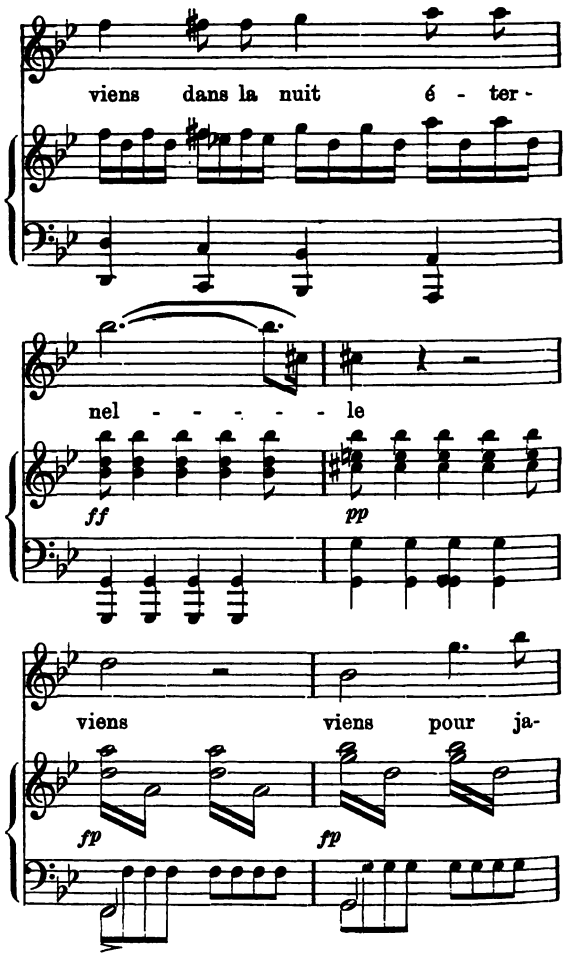

la lu mière est af-
pp
pp
freu-se
pp
mes yeux sont las-
pp
pp

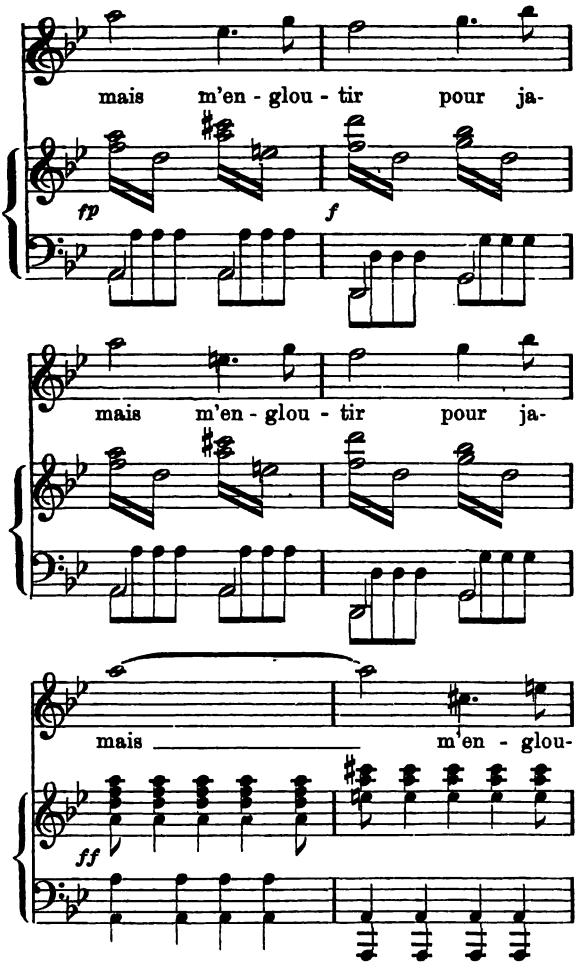

sés de s'ou - vrir
pp
mon
pp
pp
coeur est las - sé de souf-
ff

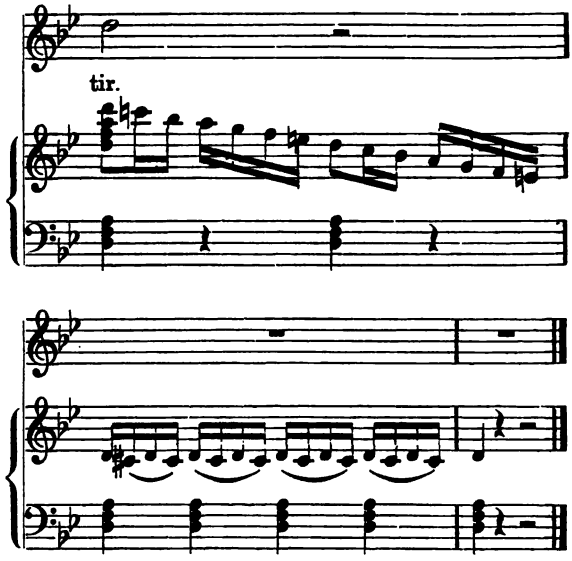

frir
mes
pp
yeux sont las - sés de s'ou-
cresc.
vrir
mon
27


coeur est las - sé de souf-
cresc.
frir
pp
ô mort c'est toi que j'ap-
fp
fp

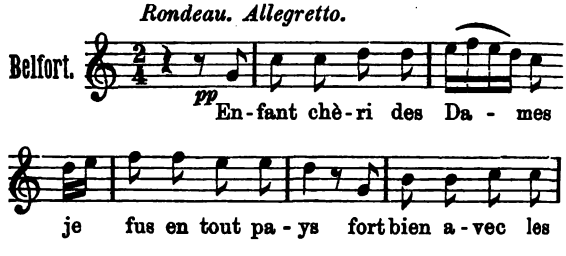

pel - le ô mort!
fp
c'est toi que j'ap-pel - - -
fp
le
p
cresc.
27*

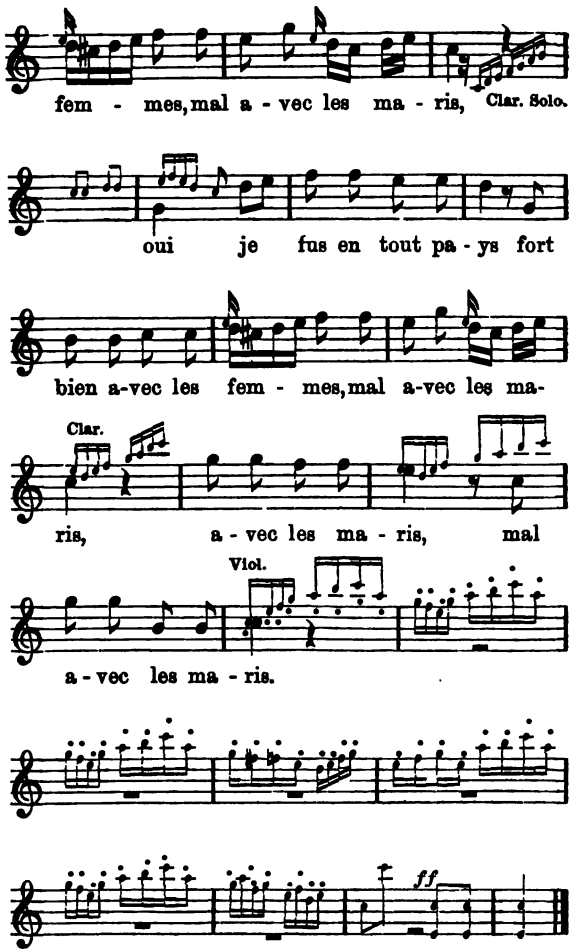

viens dans la nuit é - ter -
nel - - - - - le
ff
pp
viens viens pour ja-
fp
fp


mais m'en - glou - tir pour ja-
fp
f
mais m'en - glou - tir pour ja-
mais m'en - glou-
ff

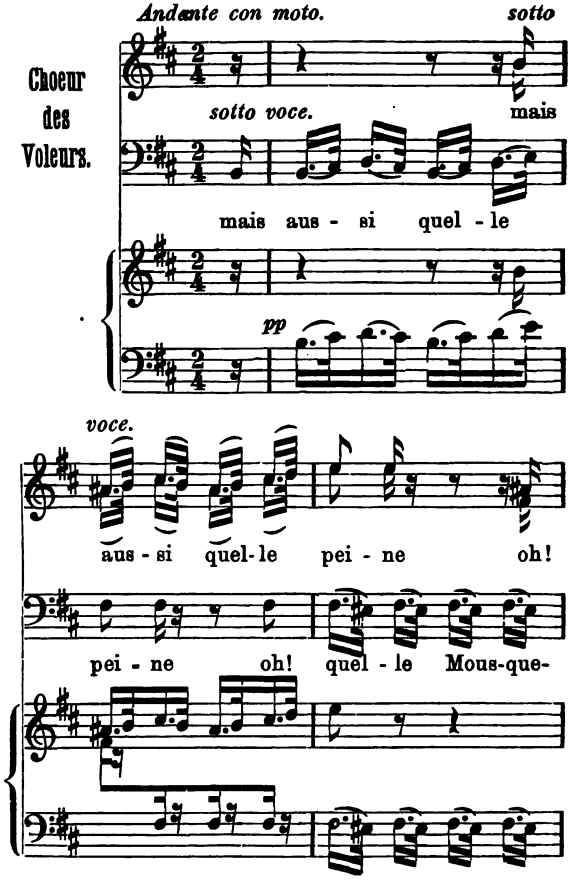


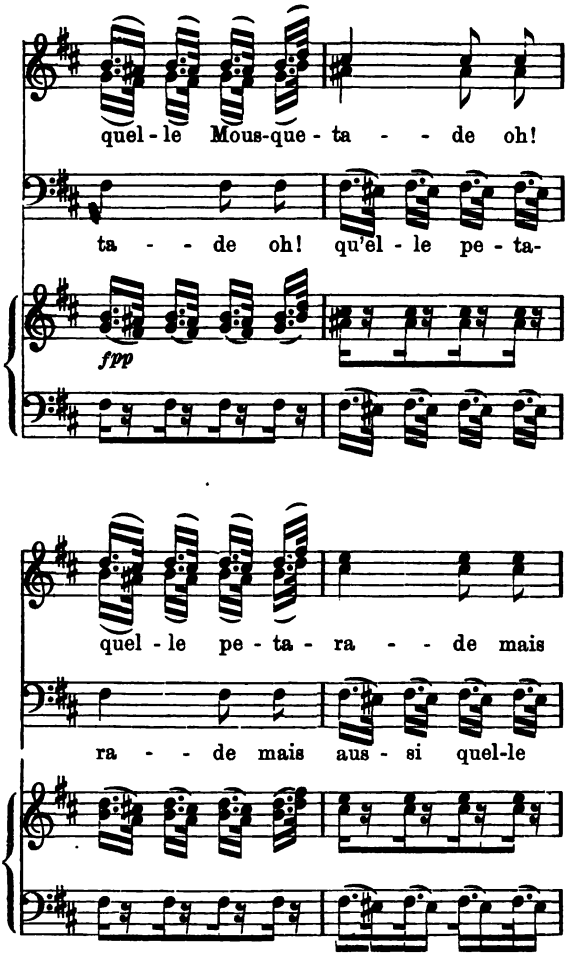
9. Aus „Les Visitandines“ (S. 242). Der Hauptſatz der Arie Belfort's mit Auslaſſung des Vorſpiels.

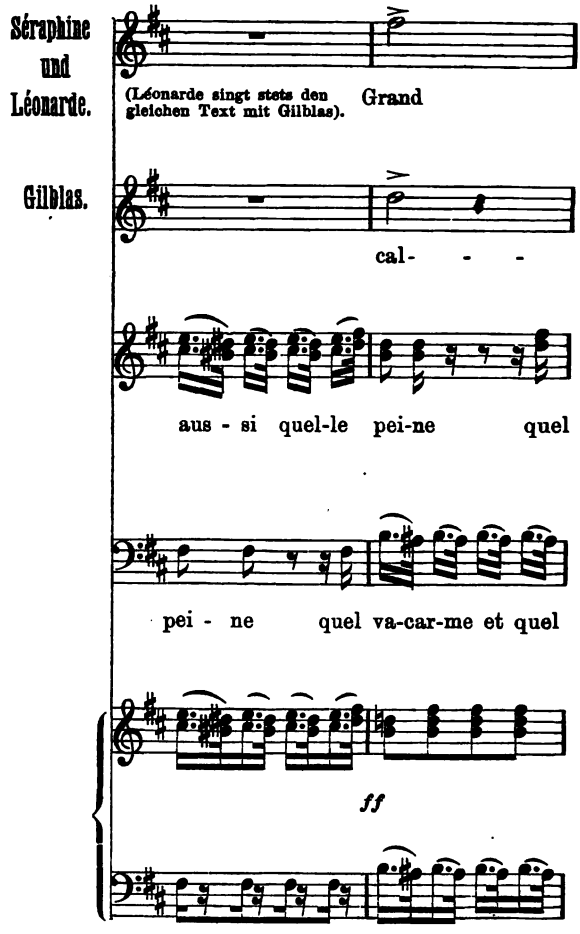


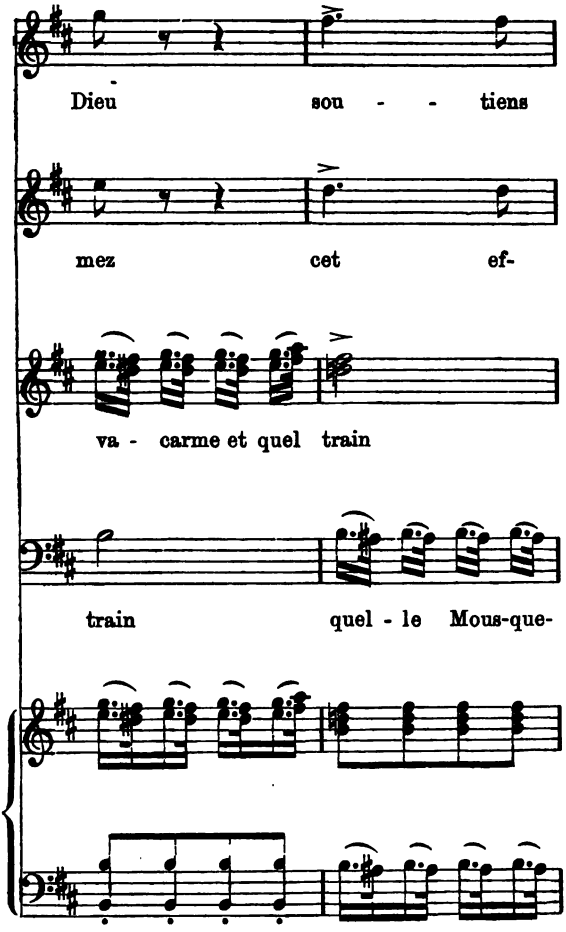

fem - mes, mal a - vec les ma - ris, Clar. Solo.
oui je fus en tout pa - ys fort
bien a-vec les fem - mes, mal a-vec les ma-
Clar.
ris, a - vec les ma - ris, mal
Viol.
a - vec les ma - ris.
ff

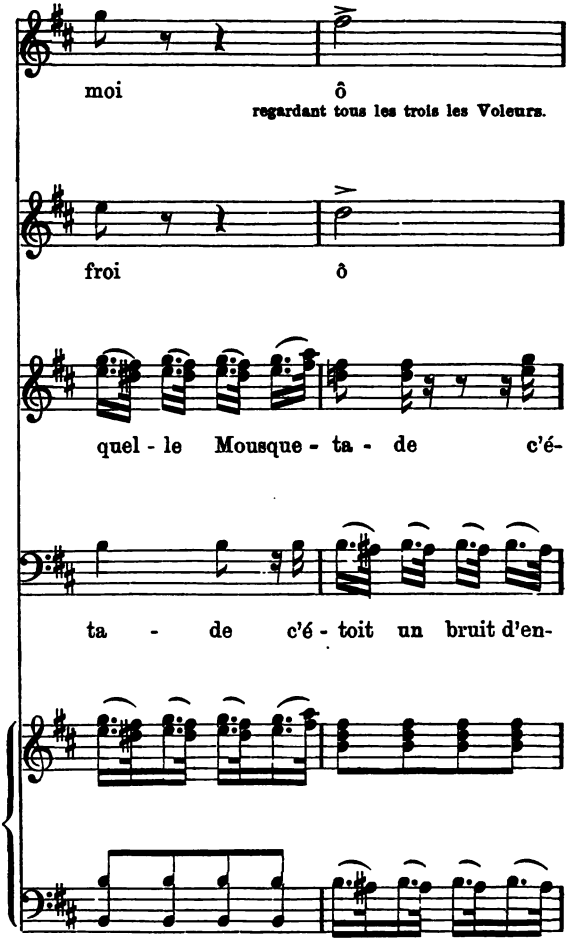
10. Aus „La Caverne“ (S. 272.) Eine Stelle aus dem Räuberchor im 1. Akt.

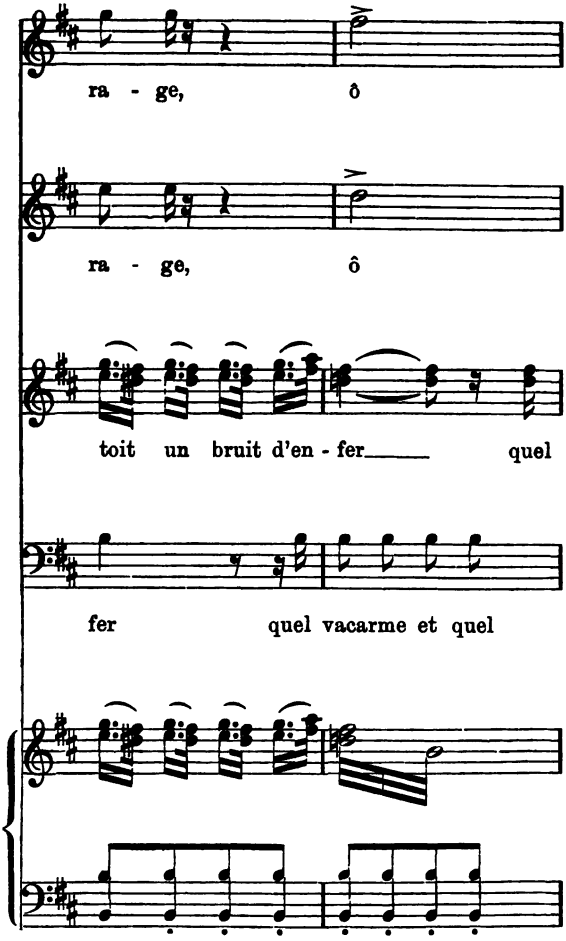


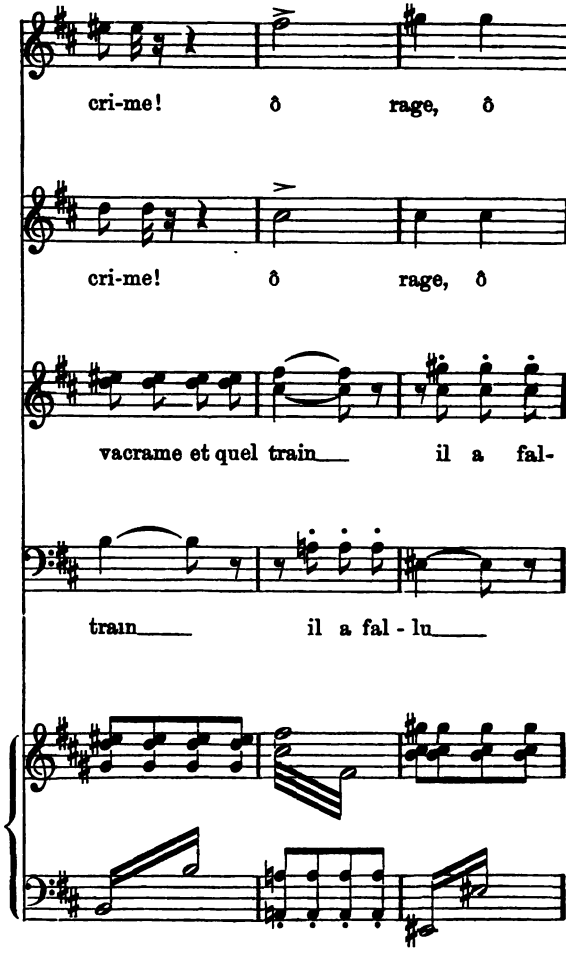

quel - le Mous-que - ta - - de oh!
ta - - de oh! qu'el - le pe - ta-
fpp
quel - le pe - ta - ra - - de mais
ra - - de mais aus - si quel-le

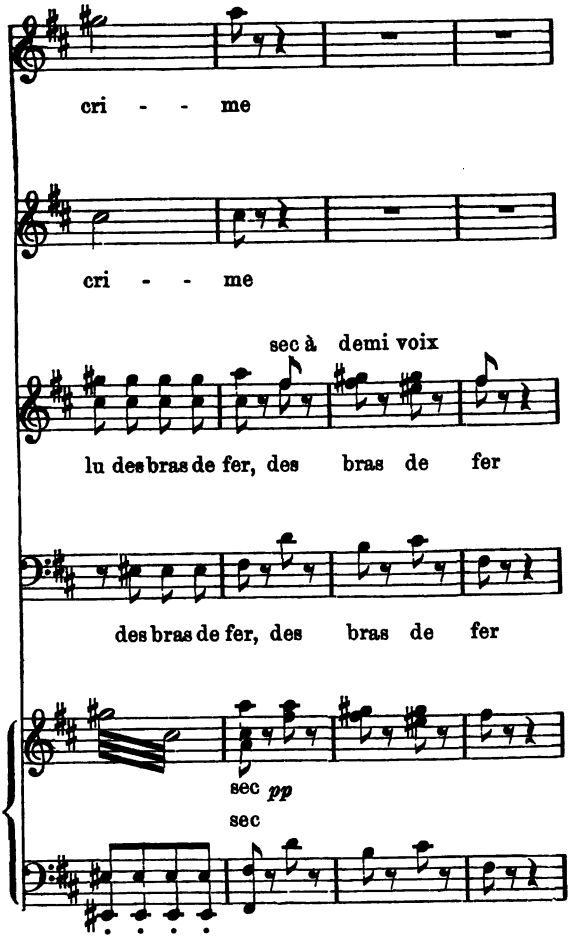

Séraphine und Léonarde.
(Léonarde singt stets den gleichen Text mit Gilblas).
Grand
Gilblas.
cal- - -
aus - si quel-le pei-ne quel
pei - ne quel va-car-me et quel
ff

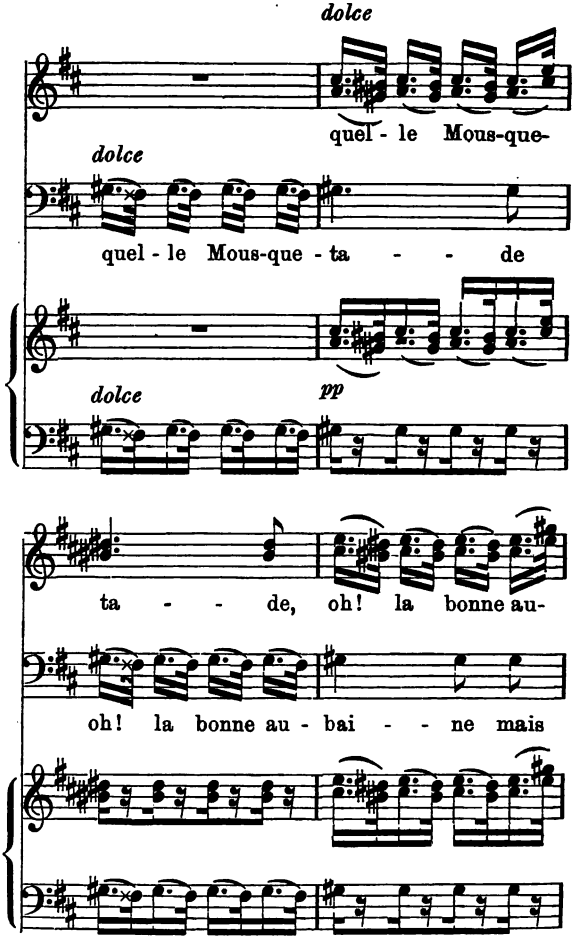

Dieu sou - - tiens
mez cet ef-
va - carme et quel train
train quel - le Mous-que-

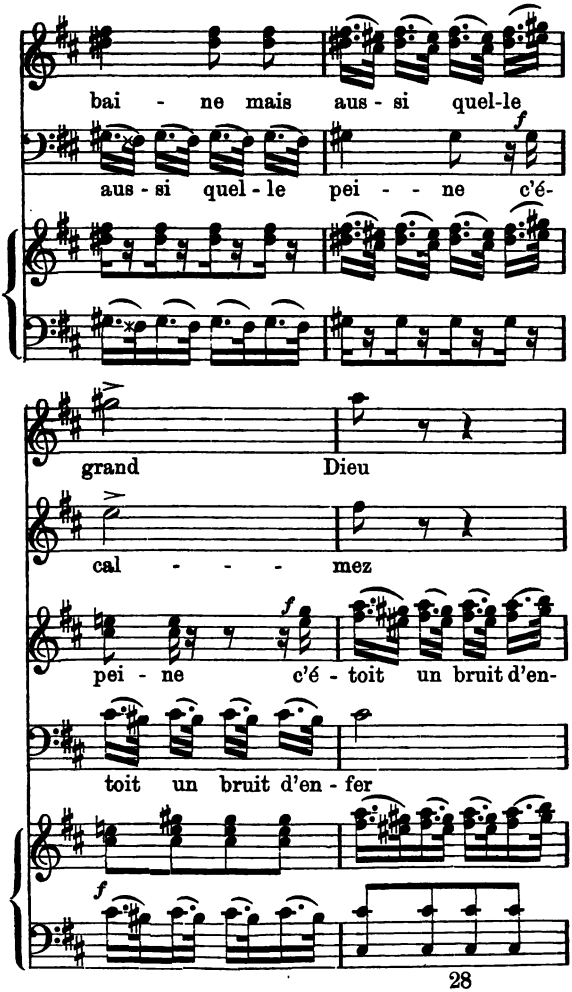

moi
ô
regardant tous les trois les Voleurs.
froi
ô
quel - le Mousque - ta - de c'é-
ta - de c'é - toit un bruit d'en-

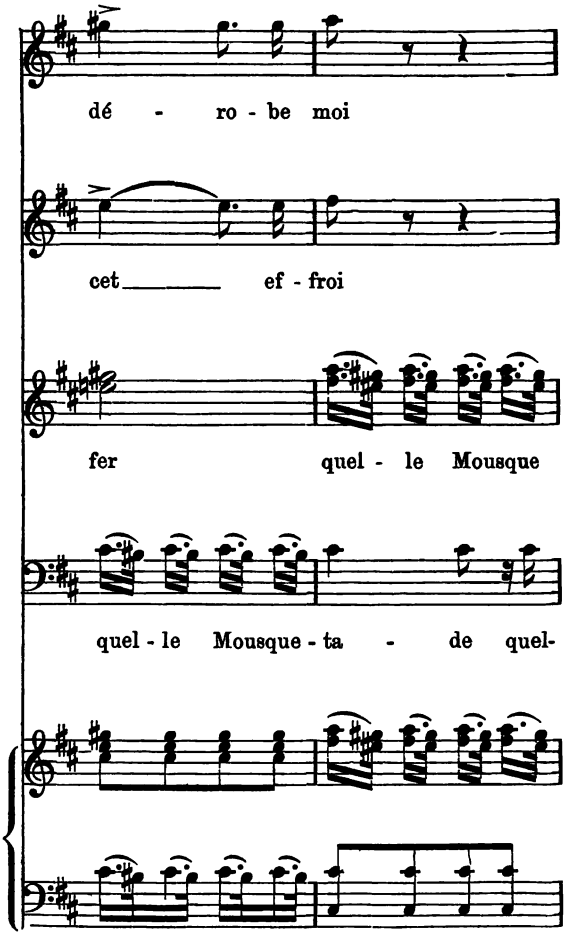

ra - ge, ô
ra - ge, ô
toit un bruit d'en - fer quel
fer quel vacarme et quel

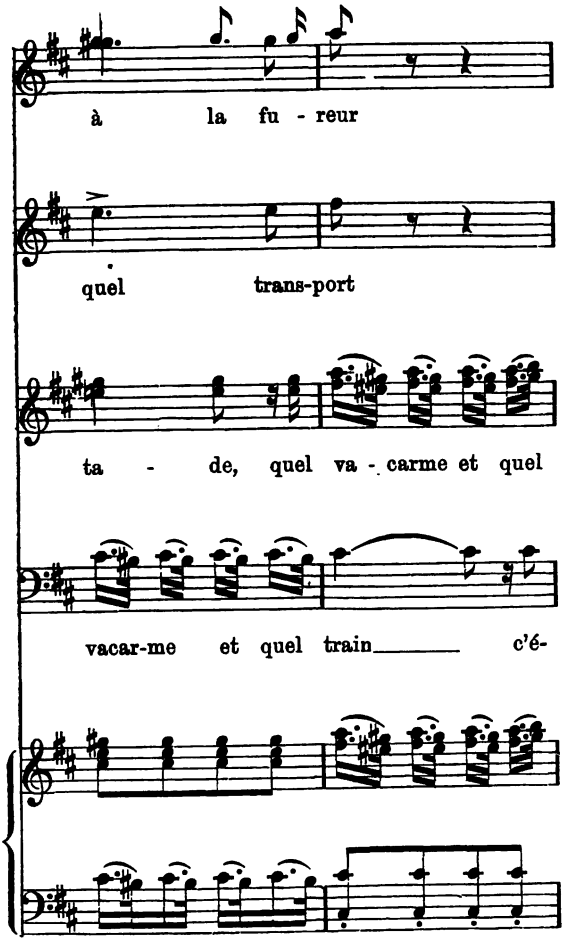

cri-me! ô rage, ô
cri-me! ô rage, ô
vacrame et quel train il a fal-
train il a fal - lu

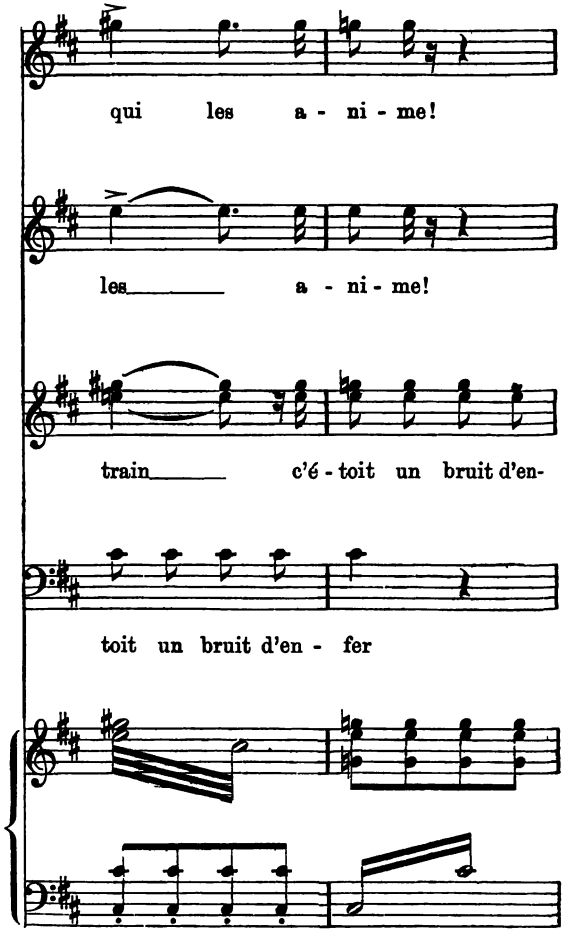

cri - - me
cri - - me
sec à demi voix
lu des bras de fer, des bras de fer
des bras de fer, des bras de fer
sec pp
sec

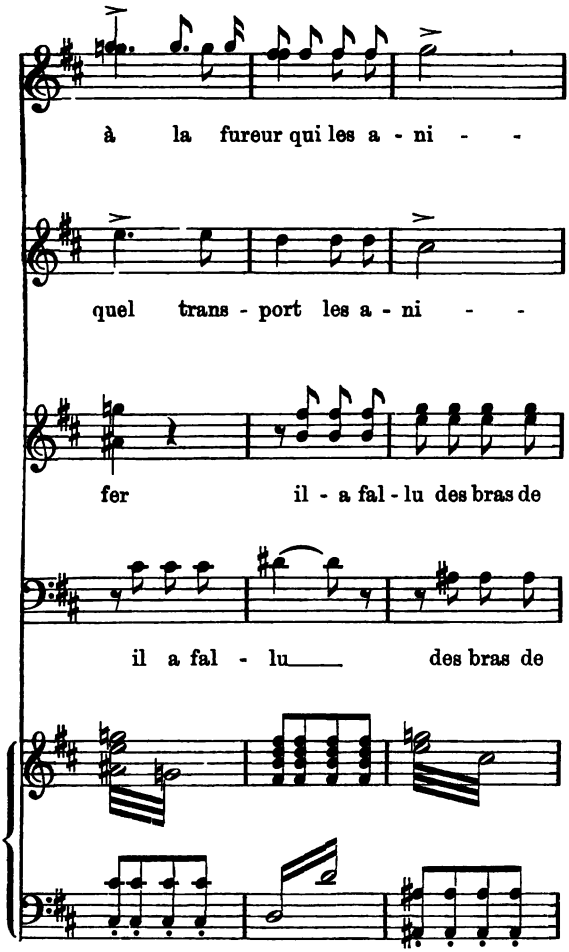

dolce
quel - le Mous-que-
dolce
quel - le Mous-que - ta - - de
dolce
pp
ta - - de, oh! la bonne au-
oh! la bonne au - bai - - ne mais

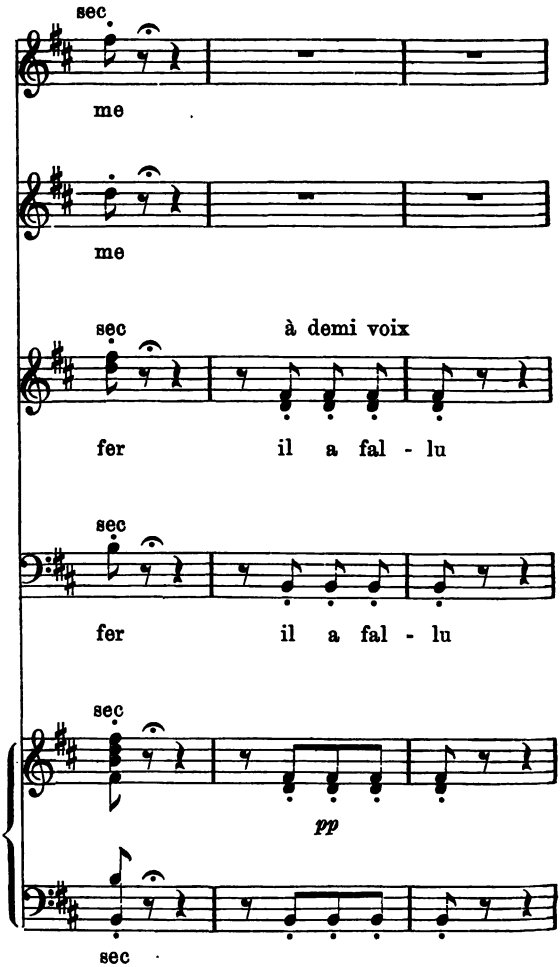

bai - ne mais aus - si quel-le
aus - si quel - le pei - - ne c'é-
grand Dieu
cal - - - - mez
pei - ne c'é - toit un bruit d'en-
toit un bruit d'en - fer

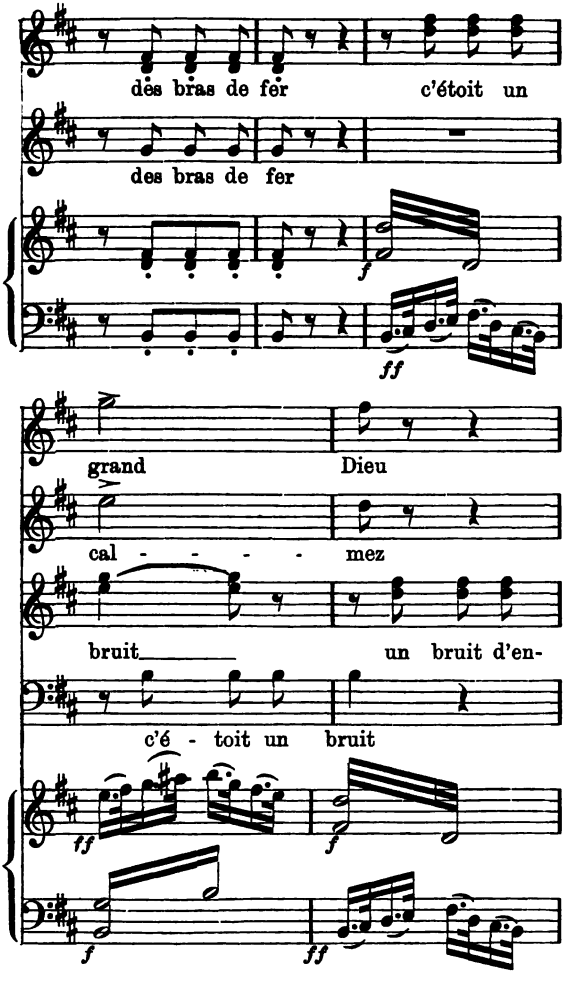

dé - ro - be moi
cet ef - froi
fer quel - le Mousque
quel - le Mousque - ta - de quel-

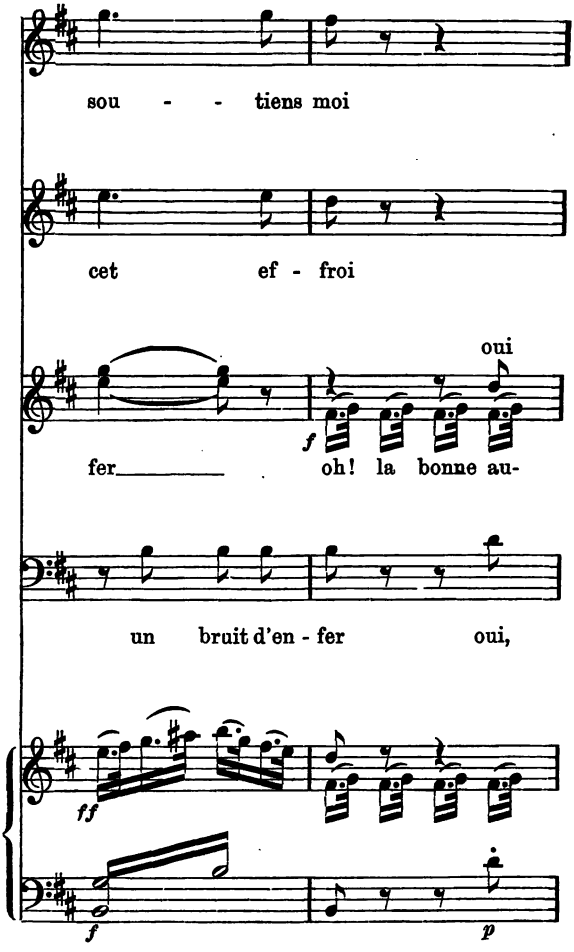

à la fu - reur
quel trans-port
ta - de, quel va - carme et quel
vacar-me et quel train c'é-

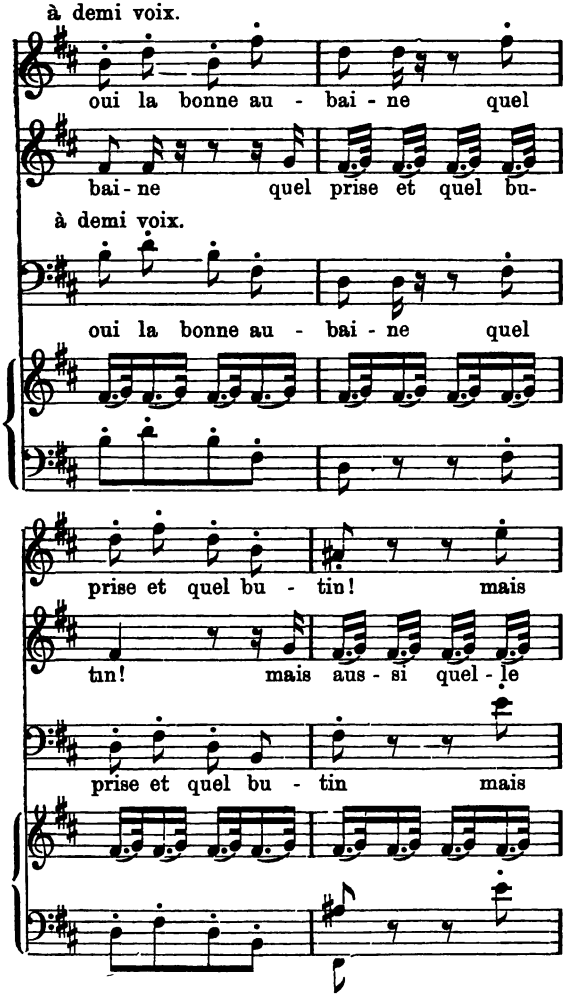

qui les a - ni - me!
les a - ni - me!
train c'é - toit un bruit d'en-
toit un bruit d'en - fer

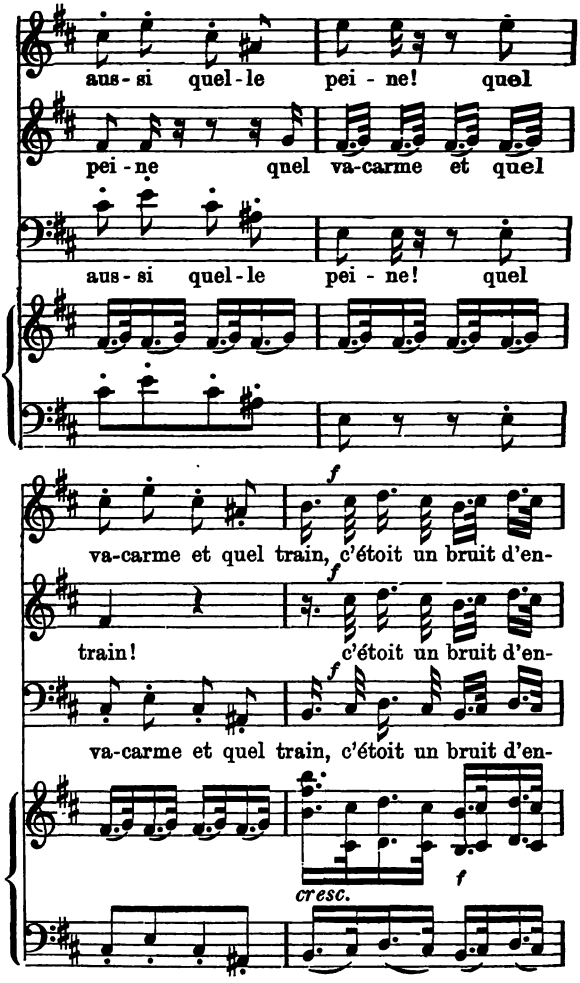

à la fureur qui les a - ni - -
quel trans - port les a - ni - -
fer il - a fal - lu des bras de
il a fal - lu des bras de

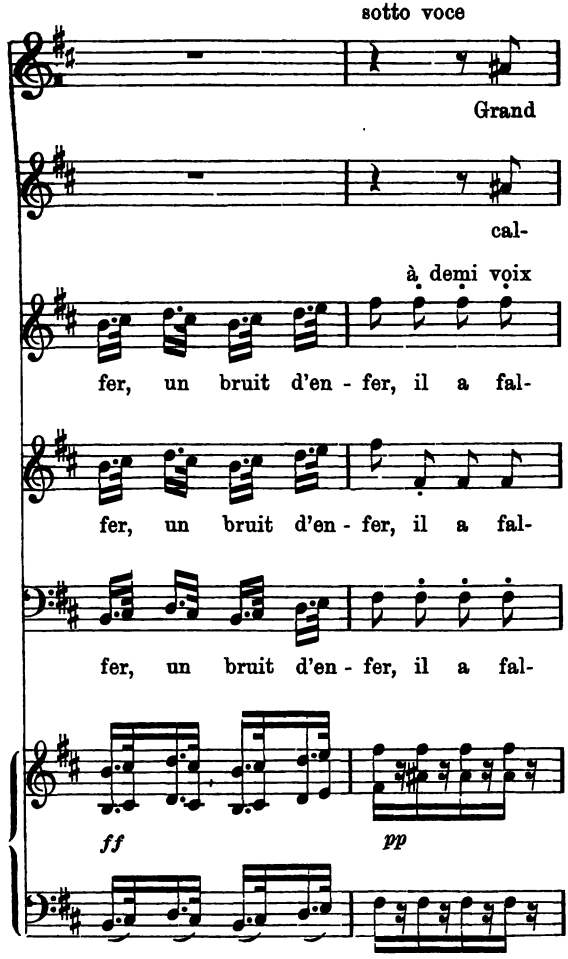

sec
me
me
sec
à demi voix
fer
il a fal - lu
sec
fer
il a fal - lu
sec
pp
sec

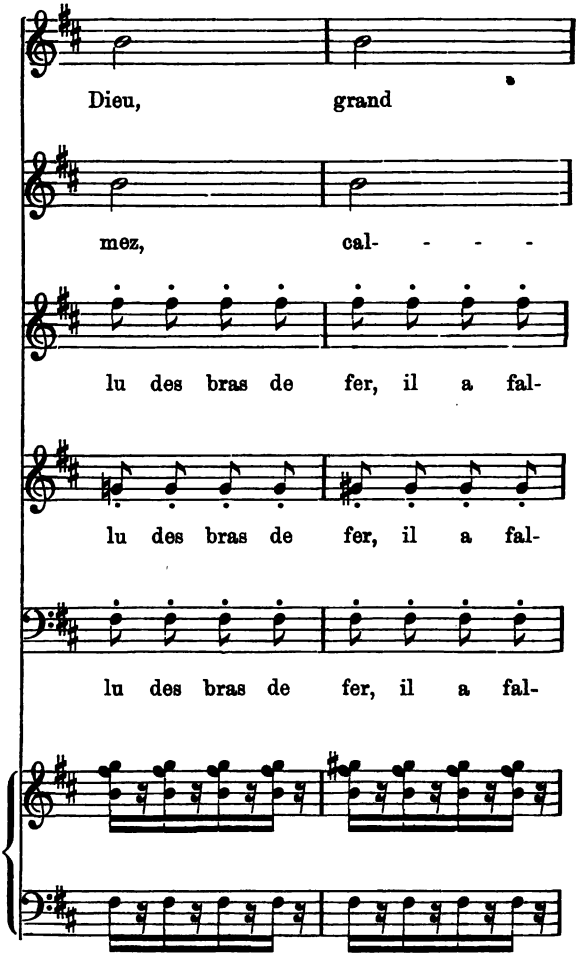

des bras de fer
c'étoit un
des bras de fer
f
ff
grand
Dieu
cal - - - - mez
bruit
un bruit d'en-
c'é - toit un bruit
ff
f
f
ff

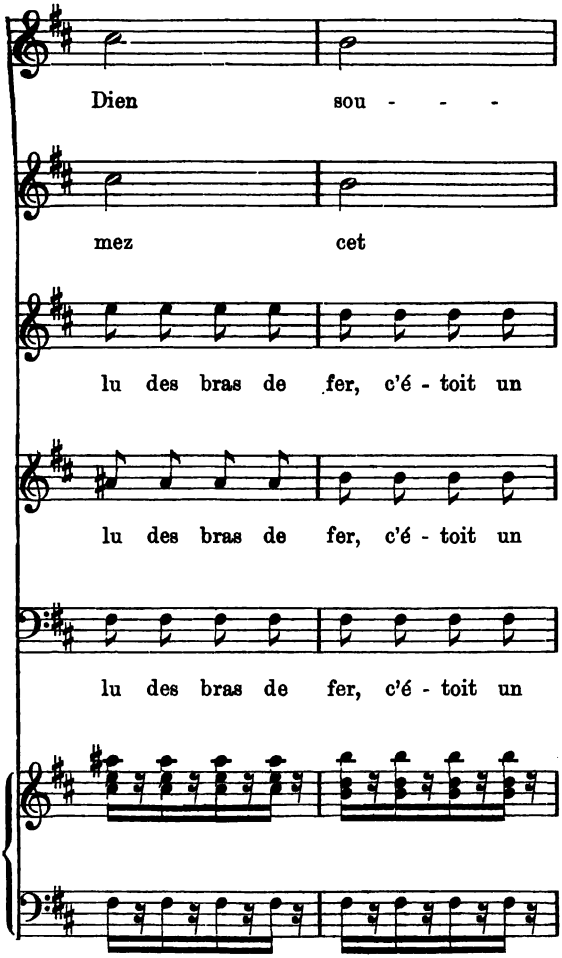

sou - - tiens moi
cet ef - froi
oui
f
fer
oh! la bonne au-
un bruit d'en - fer oui,
ff
f
p

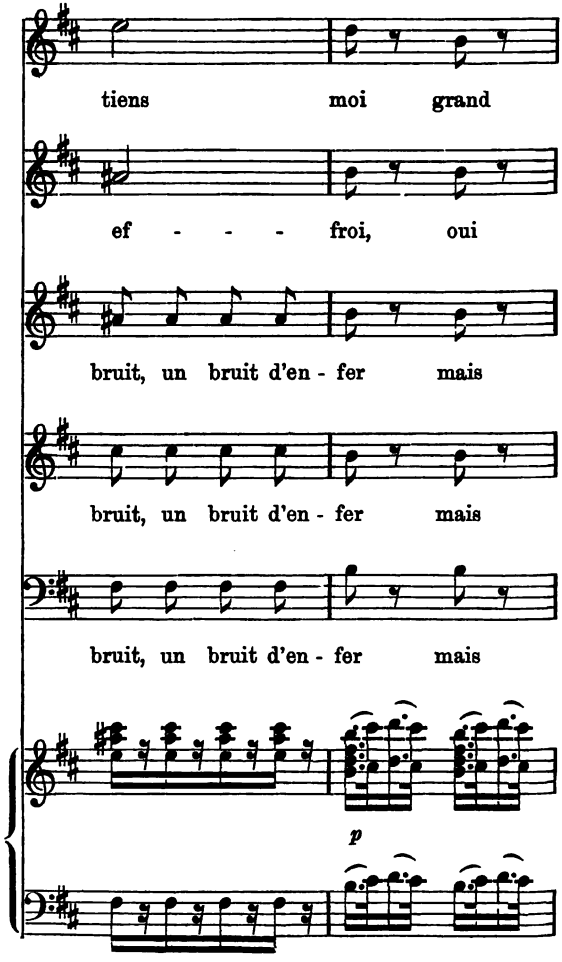

à demi voix.
oui la bonne au - bai - ne quel
bai - ne quel prise et quel bu-
à demi voix.
oui la bonne au - bai - ne quel
prise et quel bu - tin! mais
tin! mais aus - si quel - le
prise et quel bu - tin mais

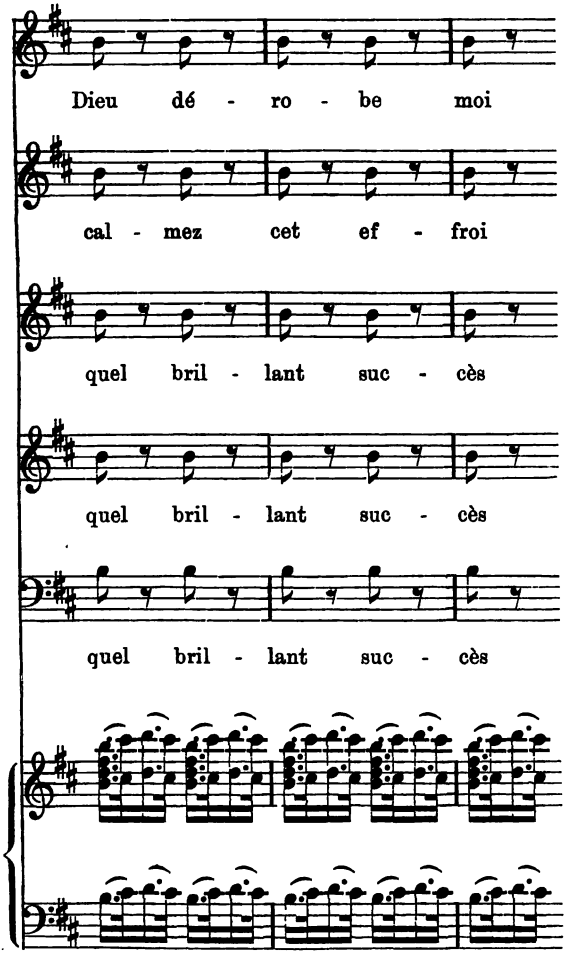

aus - si quel - le pei - ne! quel
pei - ne quel va-carme et quel
aus - si quel - le pei - ne! quel
f
va-carme et quel train, c'étoit un bruit d'en-
f
train! c'étoit un bruit d'en-
f
va-carme et quel train, c'étoit un bruit d'en-
cresc.
f

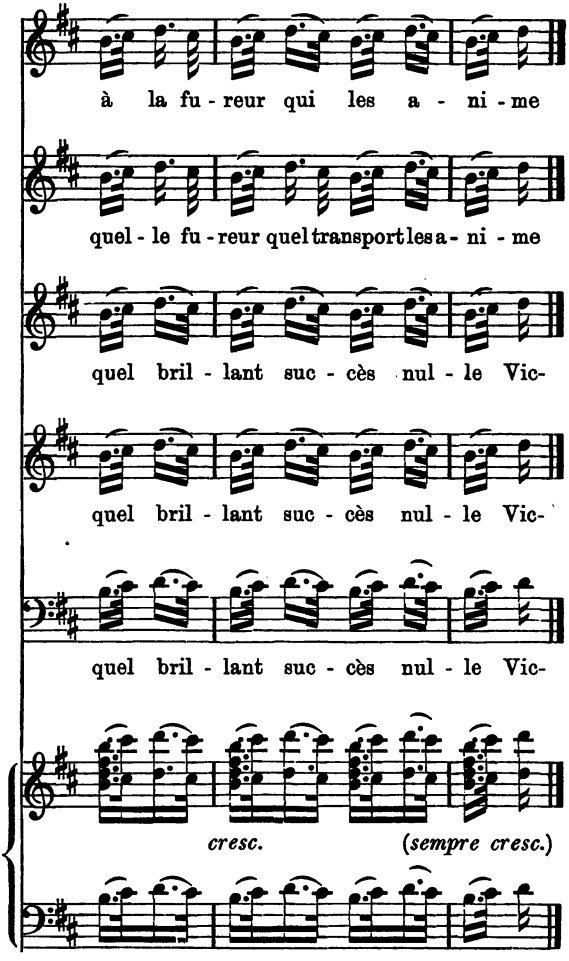

sotto voce
Grand
cal-
à demi voix
fer, un bruit d'en - fer, il a fal-
fer, un bruit d'en - fer, il a fal-
fer, un bruit d'en - fer, il a fal-
ff
pp


Dieu, grand
mez, cal- - - -
lu des bras de fer, il a fal-
lu des bras de fer, il a fal-
lu des bras de fer, il a fal-

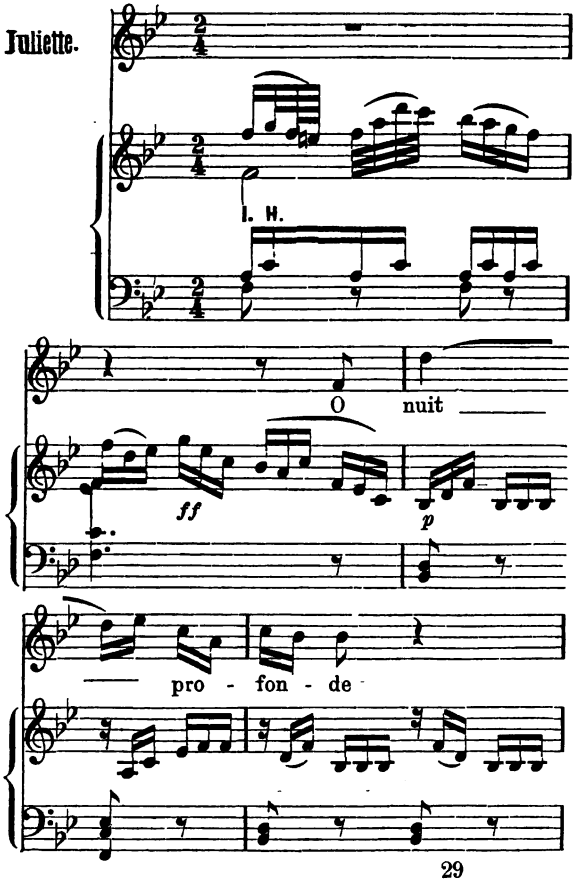

Dien sou - - -
mez cet
lu des bras de fer, c'é - toit un
lu des bras de fer, c'é - toit un
lu des bras de fer, c'é - toit un

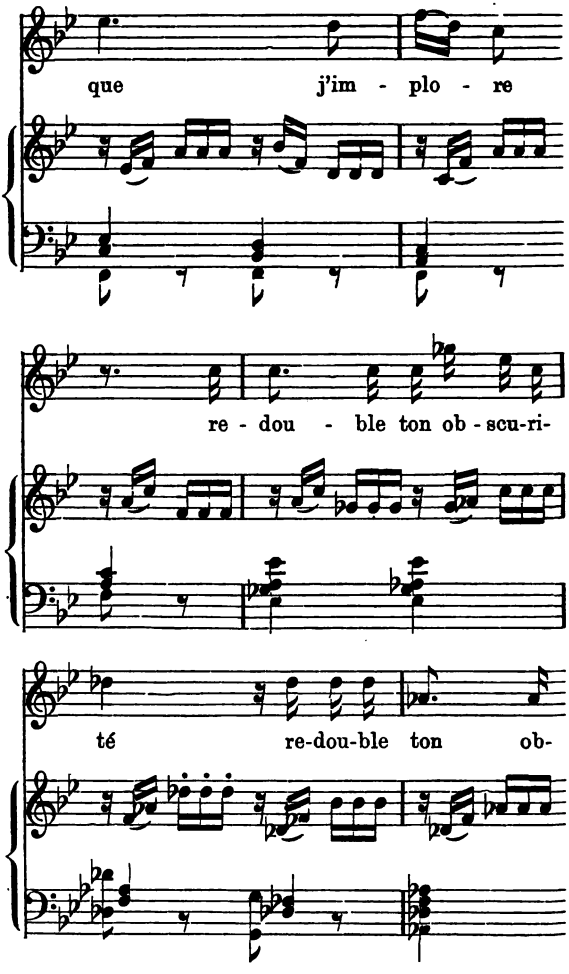

tiens moi grand
ef - - - froi, oui
bruit, un bruit d'en - fer mais
bruit, un bruit d'en - fer mais
bruit, un bruit d'en - fer mais
p

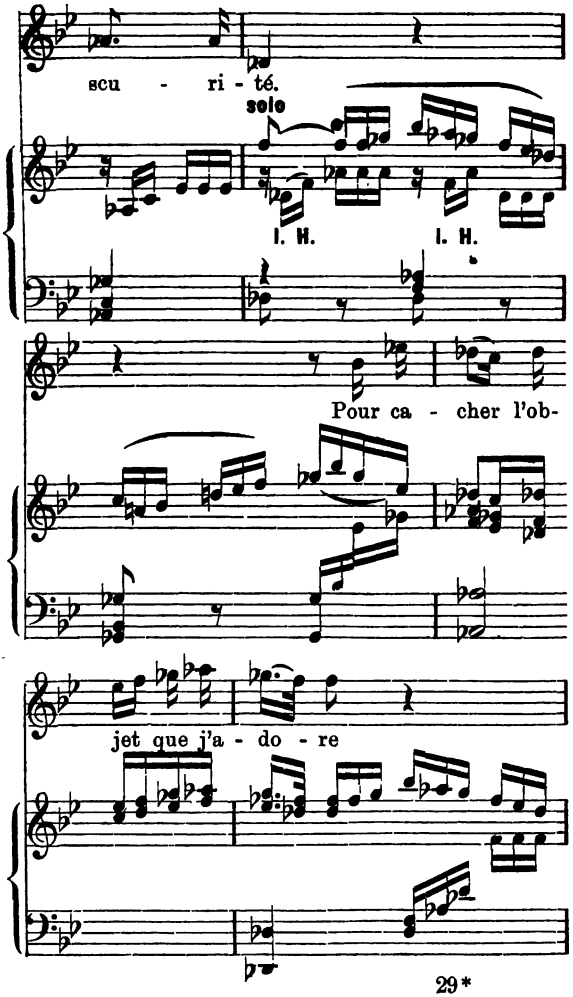

Dieu dé - ro - be moi
cal - mez cet ef - froi
quel bril - lant suc - cès
quel bril - lant suc - cès
quel bril - lant suc - cès

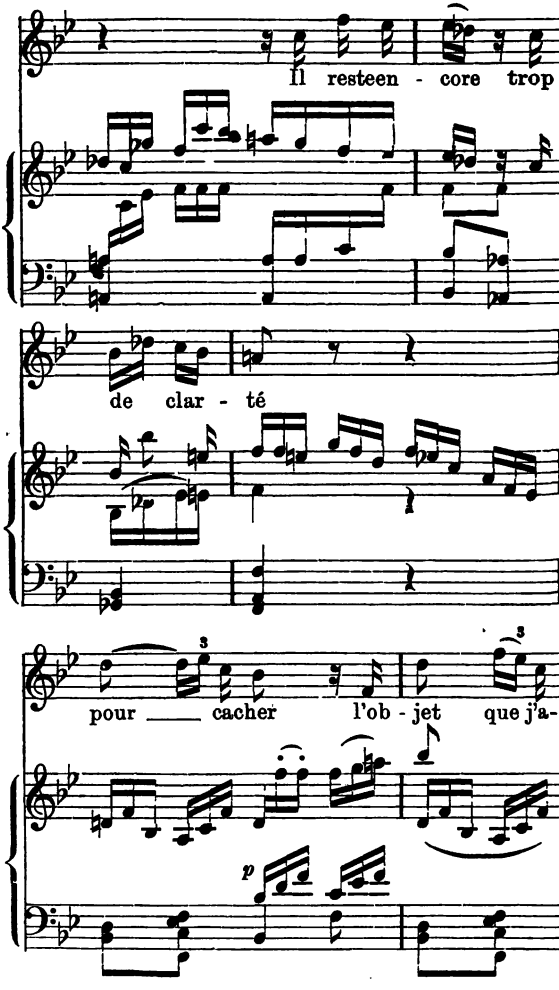

à la fu - reur qui les a - ni - me
quel - le fu - reur quel transport les a - ni - me
quel bril - lant suc - cès nul - le Vic-
quel bril - lant suc - cès nul - le Vic-
quel bril - lant suc - cès nul - le Vic-
cresc.
(sempre cresc.)

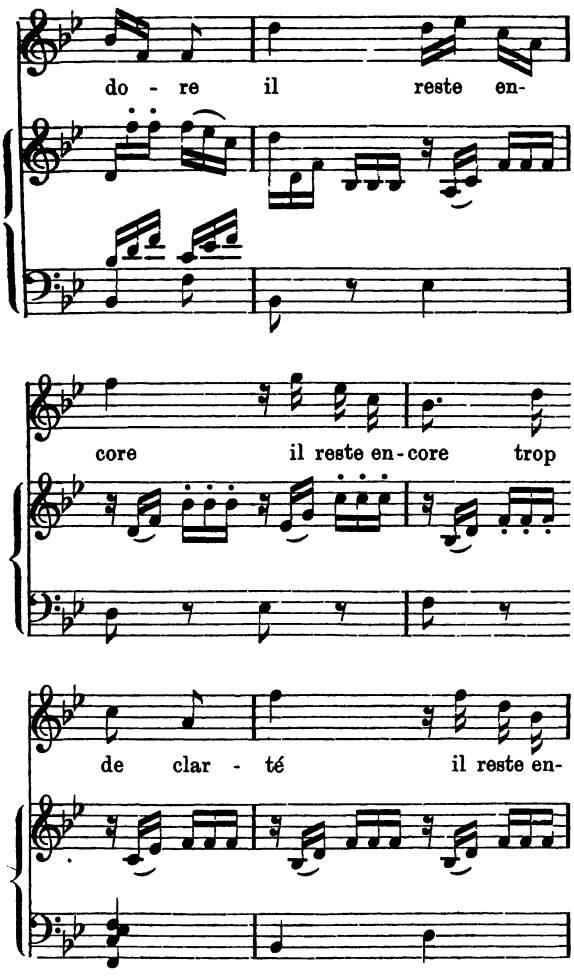
11. Aus Steibelt's „Roméo et Juliette“ (S. 305). Der Repetitionsteil der Arie Juliette's im 1. Akt.

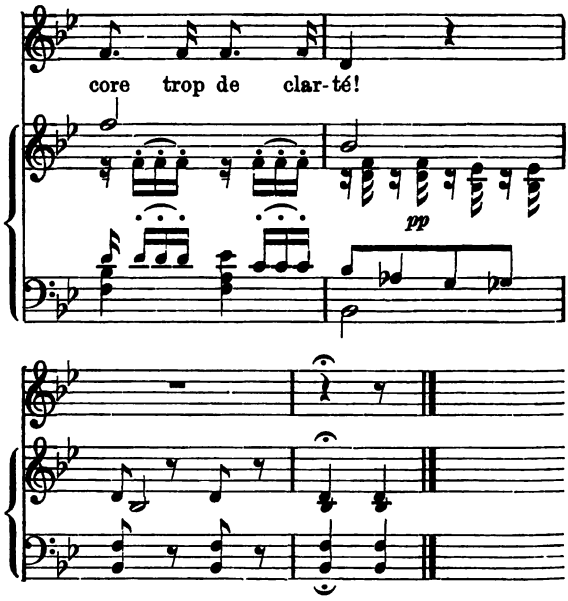



que j'im - plo - re
re - dou - ble ton ob - scu-ri-
té re-dou-ble ton ob-

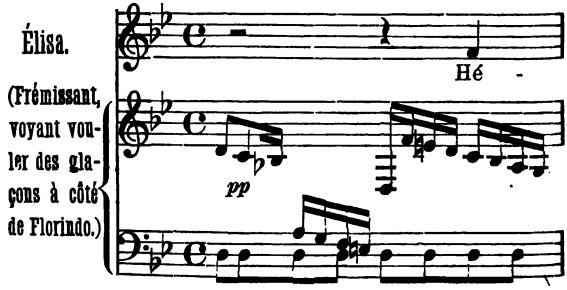

scu - ri - té.
solo
I. H.
I. H.
Pour ca - cher l'ob-
jet que j'a - do - re
29*

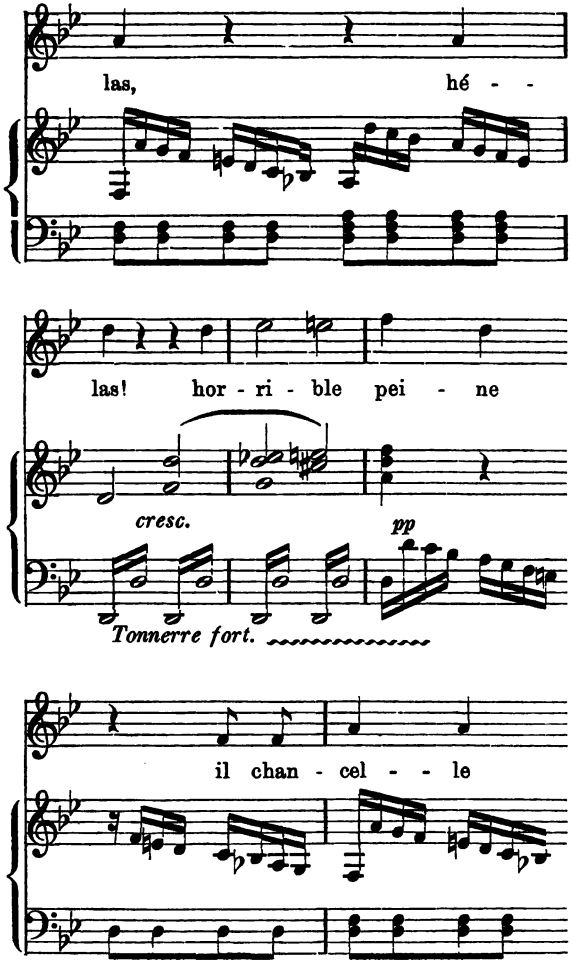

Il resteen - core trop
de clar - té
pour ___ cacher l'ob - jet que j'a-
p

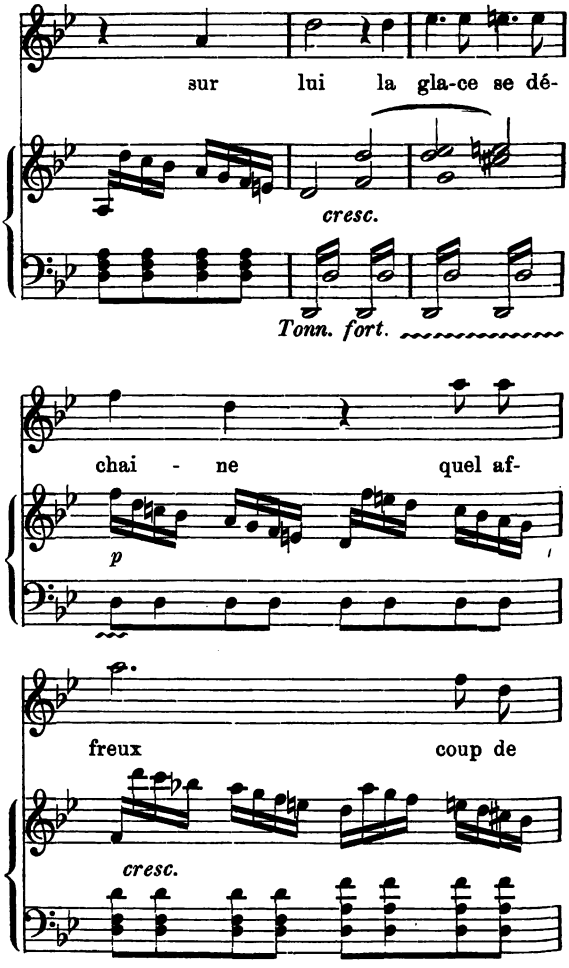

do - re il reste en-
core il reste en-core trop
de clar - té il reste en-

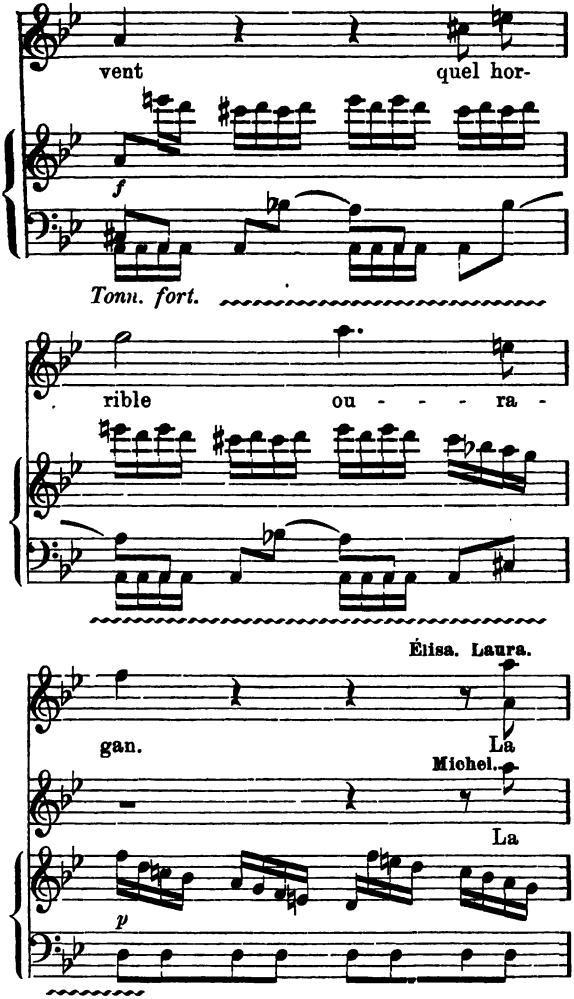


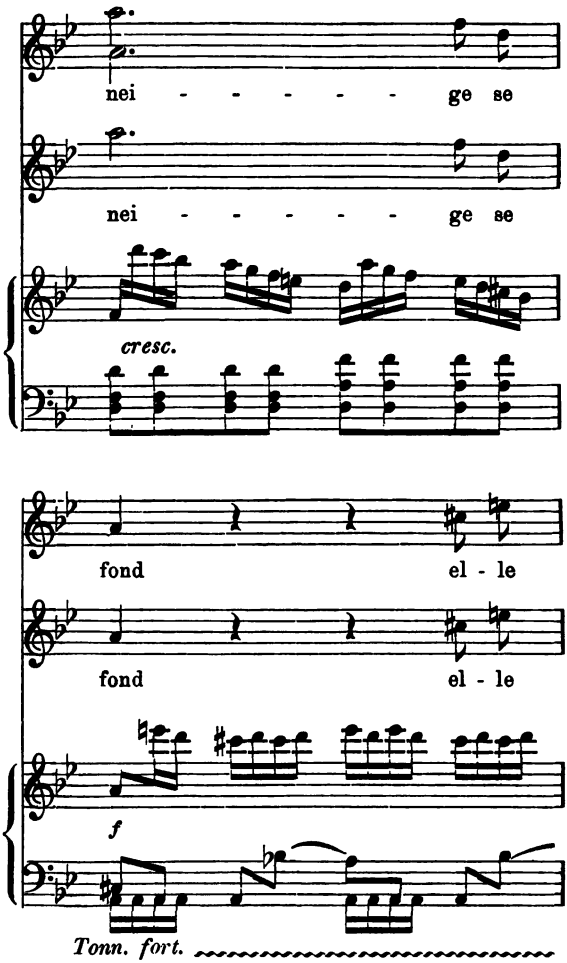
12. Aus „Élisa“ (S. 341). Eine Stelle aus dem Ensemble in B im 2. Akt.

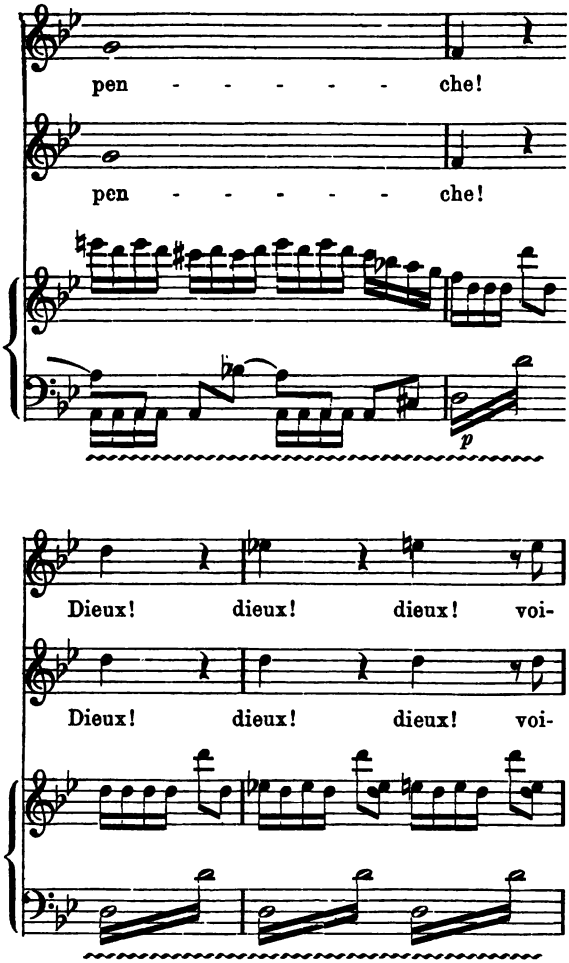


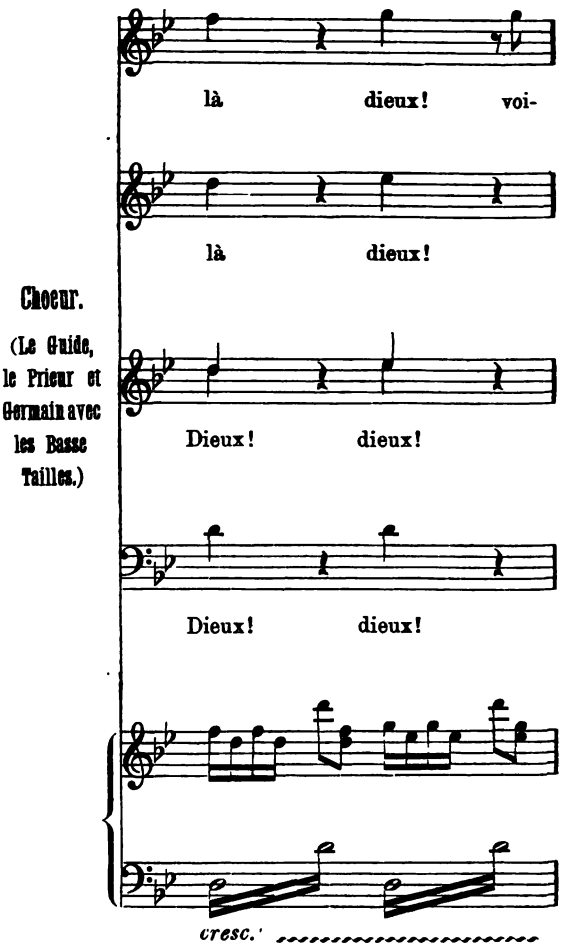

las, hé - -
las! hor - ri - ble pei - ne
cresc.
pp
Tonnerre fort.
il chan - cel - - le

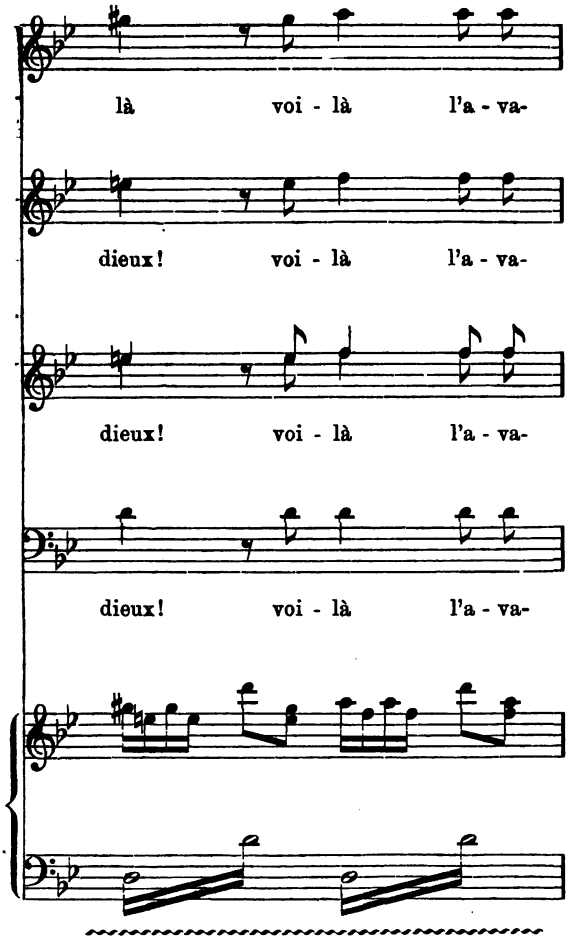

sur lui la gla-ce se dé-
cresc.
Tonn. fort.
chai - ne quel af-
p
freux coup de
cresc.


vent
quel hor-
f
Tonn. fort.
rible
ou - - - ra -
Élisa. Laura.
gan.
La
Michel.
La
p

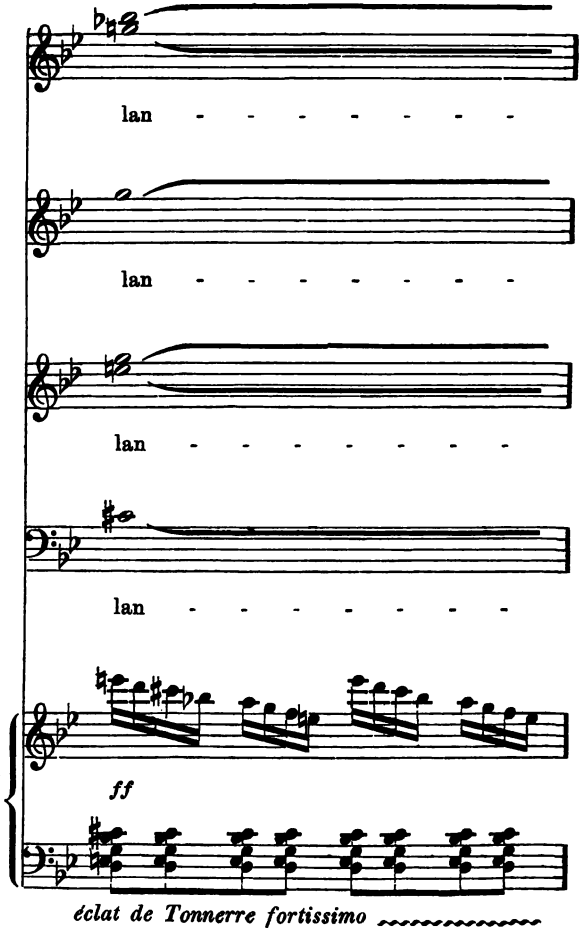

nei - - - - - - ge se
nei - - - - - - ge se
cresc.
fond el - le
fond el - le
f
Tonn. fort.

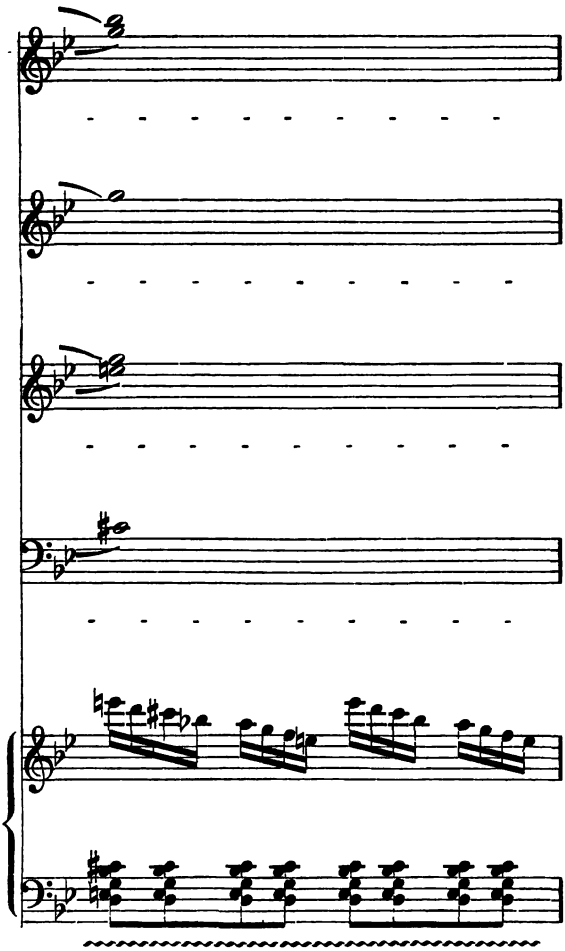

pen - - - - - - che!
pen - - - - - - che!
p
Dieux! dieux! dieux! voi-
Dieux! dieux! dieux! voi-

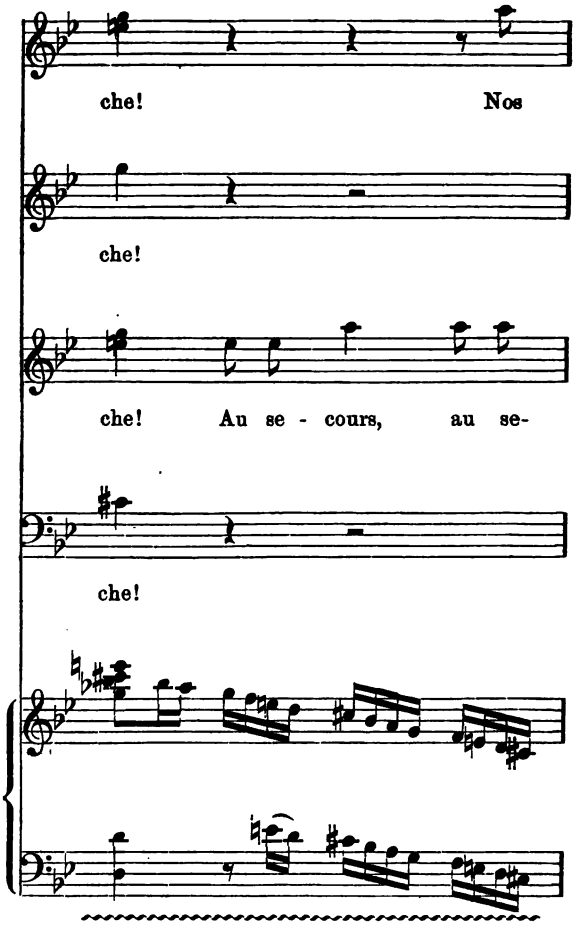

là dieux! voi-
là dieux!
Choeur.
(Le Guide, le Prieur et Germain avec les Basse Tailles.)
Dieux! dieux!
Dieux! dieux!
cresc.

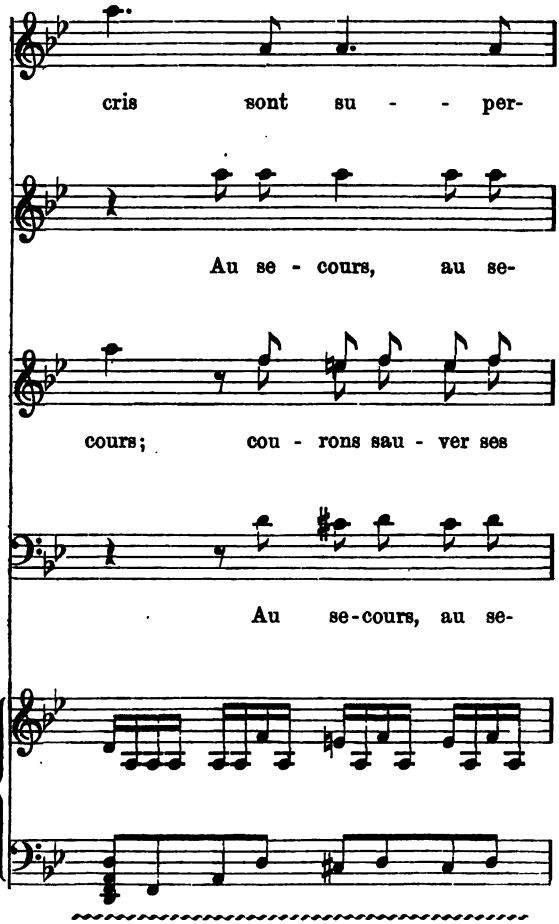

là voi - là l'a - va-
dieux! voi - là l'a - va-
dieux! voi - là l'a - va-
dieux! voi - là l'a - va-

(Ici l'Avalanche tombe et entraine Florindo dans le précipice.)

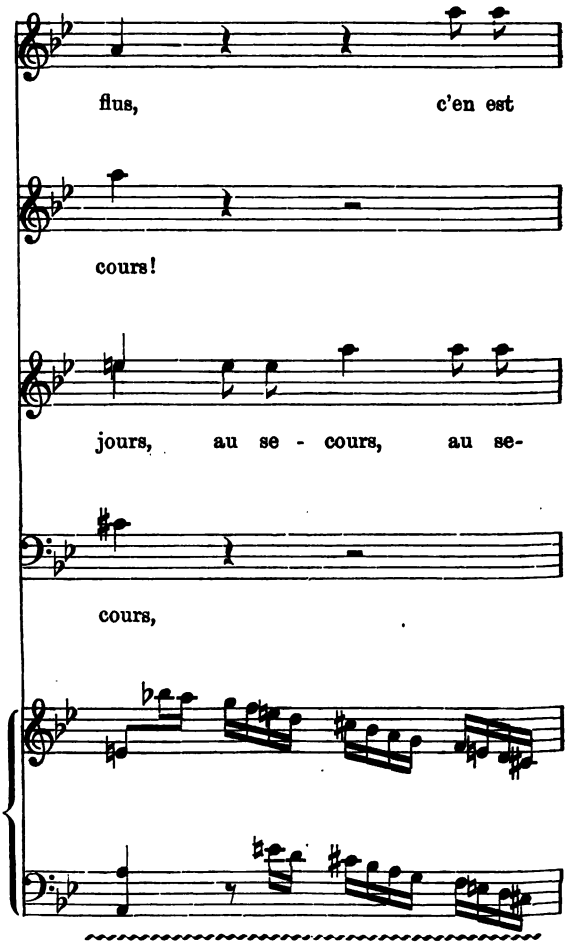


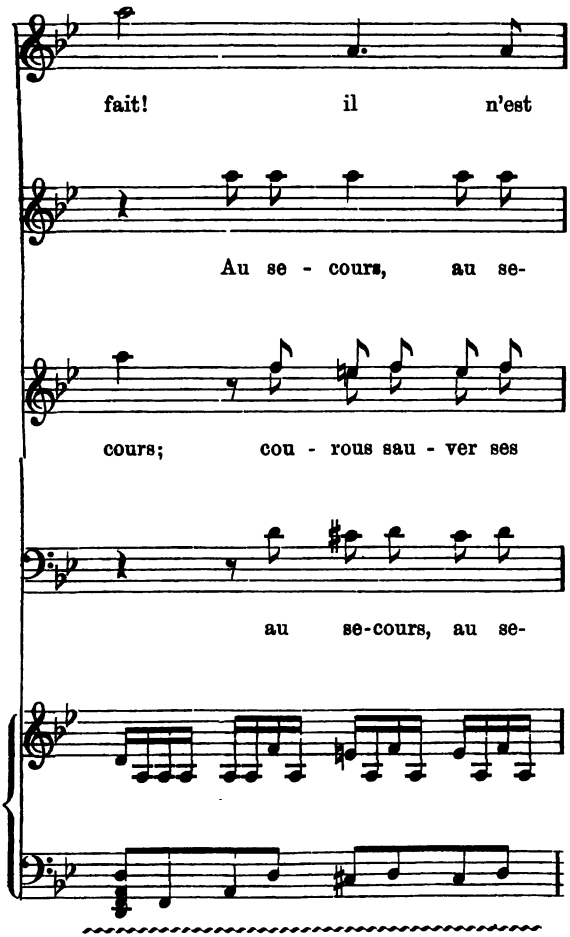


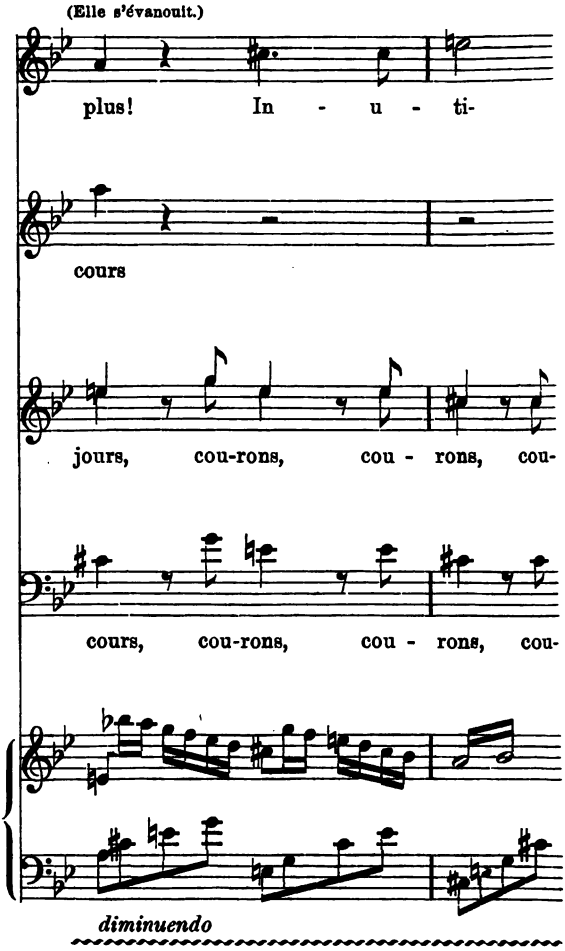

che! Nos
che!
che! Au se - cours, au se-
che!

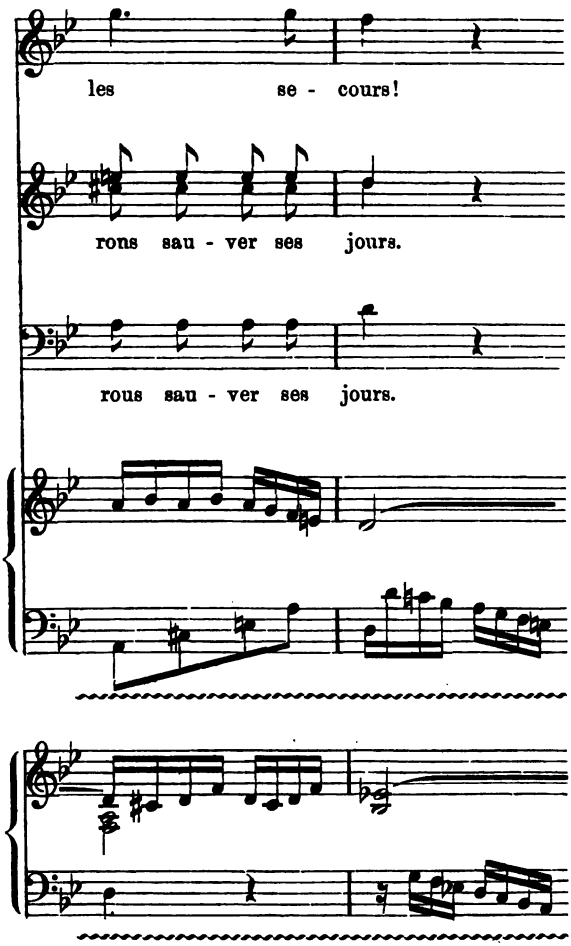

cris sont su - - per-
Au se - cours, au se-
cours; cou - rons sau - ver ses
Au se-cours, au se-

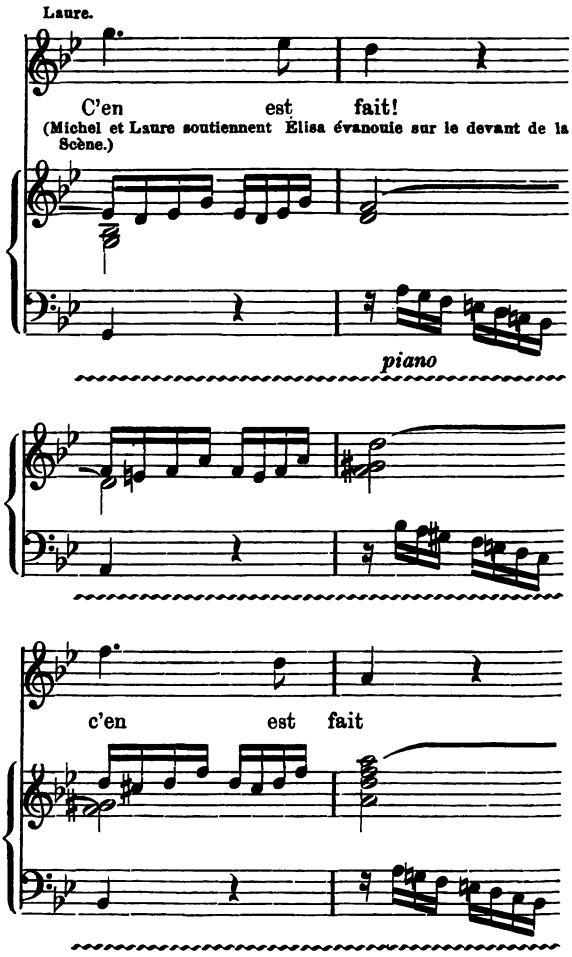
30

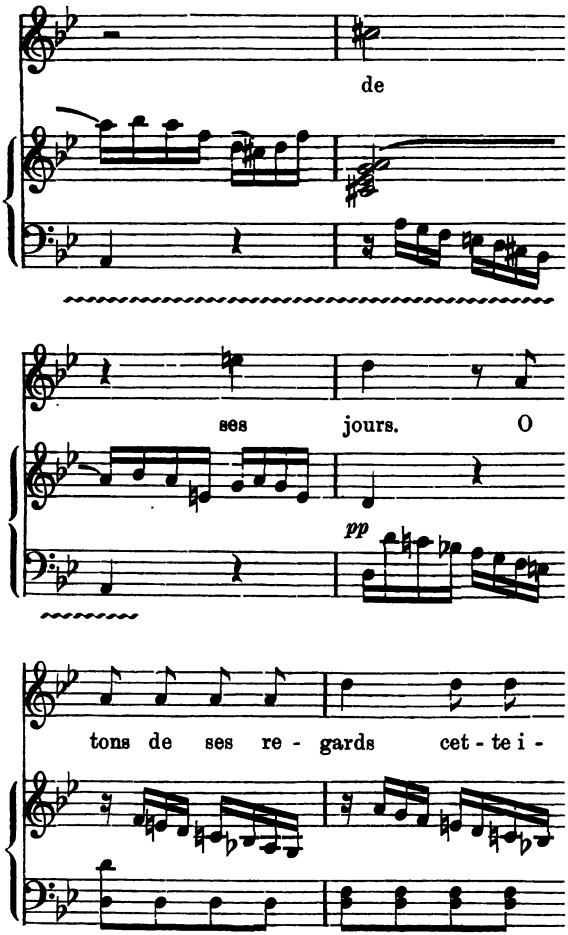

flus, c'en est
cours!
jours, au se - cours, au se-
cours,

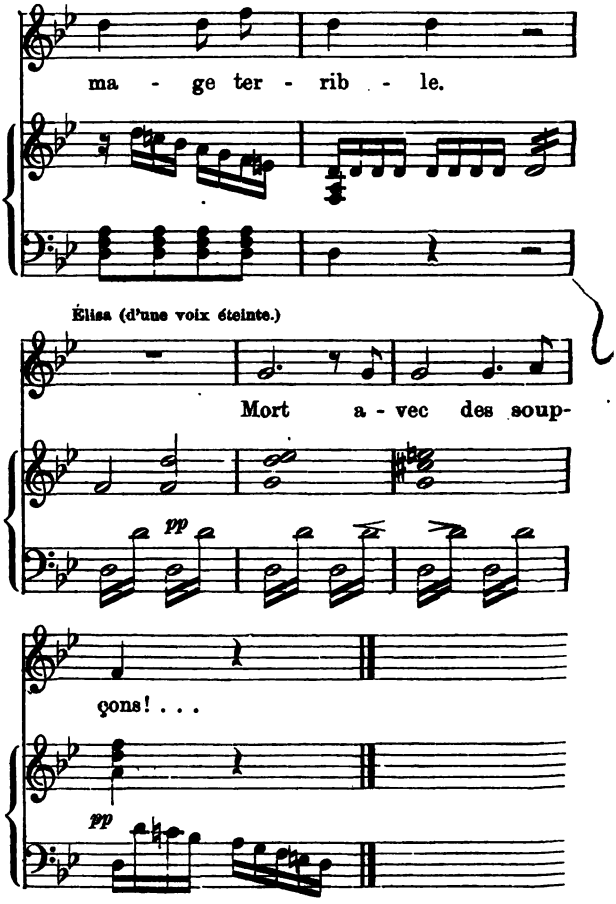

fait! il n'est
Au se - cours, au se-
cours; cou - rous sau - ver ses
au se-cours, au se-


(Elle s'évanouit.)
plus! In - u - ti-
cours
jours, cou-rons, cou - rons, cou-
cours, cou-rons, cou - rons, cou-
diminuendo

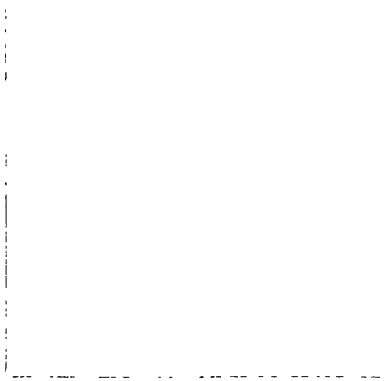

les se - cours!
rons sau - ver ses jours.
rous sau - ver ses jours.


Laure.
C'en est fait!
(Michel et Laure soutiennent Élisa évanouie sur le devant de la Scène.)
piano
c'en est fait


de
ses jours. O
pp
tons de ses re - gards cet - te i -



Druck von C. G. Röder in Leipzig.



MUSIC LIBRARY

ML 1727.3 .D566 C.1
Geschichte des musikalischen D
Stanford University Libraries
3 6105 042 348 107

DATE DUE

JAN 19 1977

Stanford University Libraries
Stanford, Ca.
94305

4 0 1977